3 1761 06584108 2

B. Haendcke

Entwicklungsgeschichte der Stilarten

Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
by
Mrs. R. L.
Bickford

Entwicklungsgeschichte der Stilarten

Ein Handbuch von B. Haendcke

Mit 12 farbigen Einschaltbildern
sowie 348 Abbildungen im Text

1913

Verlag von Velhagen & Klasing
Bielefeld / Leipzig

LIBRARY
DEC
17
1980
OF TORONTO
SITY

Vorwort.

Mein Handbuch hat sich das Ziel gesetzt, die Entwicklung der Stilarten nach ihren bestimmenden historischen Gesichtspunkten zu schildern. Die Anordnung des Stoffes erfolgte innerhalb der einzelnen Kapitel in der Art, daß der Architektur die leitende Rolle zufiel, und im Anschluß hieran jeweilig das ganze Gebiet der freien und angewandten Kunst durchgegangen wurde. Bei einer so weitgreifenden Aufgabe war es unumgänglich notwendig, die einschlägige Literatur in umfassendem Maße zu Hilfe zu nehmen, so daß der Leser sich überall von bewährten Spezialforschern geführt sieht und in der Lage ist — trotzdem er nur ein „Handbuch" vor sich liegen hat —, stets in die wissenschaftliche Literatur zur Weiterarbeit einzutreten. Ich habe die wörtlichen und inhaltlichen Entlehnungen im Texte durch den beigesetzten Verfassernamen gekennzeichnet und verweise überdies auf das beigegebene Literaturverzeichnis.

Berthold Haendcke.

Inhaltsverzeichnis.

I. Die antike Kunst 1

II. Die altchristliche Zeit.
- a) Die Basilika 37
- b) Der Zentralbau 40

III Das Mittelalter.
- A. Die germanisch-karolingische Zeit 46
- B. Die romanische Zeit.
  - a) Der Kirchenbau 60
  - b) Klosteranlagen 72
  - c) Palast, Herrenhaus und Burg 75
  - d) Das Wohnhaus.
    - 1. Das Bauernhaus des 10.—15. Jahrhunderts 89
    - 2. Das Stadthaus 92
- C. Die gotische Zeit.
  - a) Die Kirche 95
  - b) Die Burg 129
  - c) Das Bürgerhaus 136
  - d) Das Rathaus 178
  - e) England 180

IV. Die Renaissance.
- A. Der Profanbau.
  - a) Italien 185
  - b) Deutschland 244
  - c) Die Niederlande 292
  - d) Frankreich 296
  - e) Spanien 315
  - f) England 320
- B. Der Kirchenbau der Renaissance 323

V. Die Barockkunst 329
- A. Der Palastbau.
  - a) Italien 330
  - b) Frankreich 337
  - c) Deutschland 366
- B. Der protestantische Kirchenbau 394
- C. Der katholische Kirchenbau 397
  - d) Die Niederlande 400
  - e) England 412

VI. Das Rokoko und der Klassizismus. Seite
a) Frankreich 417
b) Deutschland 430
VII. Das 19. Jahrhundert
a) Frankreich 452
b) England 487
c) Nordamerika 504
d) Deutschland 506
Alphabetischer Schriftennachweis 580
Register 583

I. Die antike Kunst.

Immer wieder erscheinen uns die Zeiten des Griechentums wie eine Epoche, auf die Hölderlins Worte zu passen scheinen „Ihr wandelt droben im Licht, auf weichem Boden, selige Genien“ — und wir, vermeinen wir nicht oft, zu oft in uns widertönen zu hören „Doch uns ist gegeben auf keiner Stätte zu ruhen“? Alle Zeitenferne idealisiert allerdings, läßt den späteren Geschlechtern die segenspendenden Besitztümer einer jeden Epoche klarer, leuchtender erscheinen; aber der durch so viele Jahrhunderte bis in unsere schaffende Gegenwart hinein in seiner Kraft ungebrochene Einfluß der Antike beruht nicht in dieser verklärenden zeitlichen Entfernung, sondern vor allem darin, daß die griechische Kunst, wie niemals vorher und niemals nachher eine andere, das ganze Sollen eines Volkes restlos in sich aufgehen lassen konnte. Das sittliche Müssen des alten Volkes in Griechenland fand in seiner Kunst einen entsprechenden Ausdruck. Darin lag die Stärke, aber auch die Begrenzung des schaffenden griechischen Kunstgeistes. Denn sobald das Gepräge des Griechentums sich mit der fortschreitenden geistigen, seelischen, sittlichen Entwickelung des Menschengeschlechtes verändern mußte, war auch der griechischen Kunst das Ziel gesetzt, fand sie keine Aufgaben mehr zu lösen. Und dieser Augenblick trat ein, als der Zweifel an allem Bestehenden erwachte, als Sokrates den Schierlingsbecher trank.

Der Erbe der alten griechischen Kunst wurde die von griechischem und orientalischem Kunstgut genährte hellenistische Periode, aus der dann die Römer ihre besten Anregungen nahmen, die sie ihrerseits mit dem Christentum an den Norden des Abendlandes weitergaben.

So erzeugt im Wandel der Jahrhunderte ein Geschlecht von Künstlern das andere. Alle aber wollen ein über die Wechselfälle der Wirklichkeit erhöhtes Dasein schildern; namentlich die Welt idealer Gestalten, in der sich die Phantasie der Völker die bestimmenden Mächte des menschlichen Lebens in einem geläuterten und vollkommenen Bilde vorstellt, als erhaben über den Sturm und Drang, die Not und Qual, den zerstörenden Kampf der Menschen mit der harten widerstrebenden Wirklichkeit. Und nichts zeugt mehr von diesem sollenden Kunstschaffen der Zeiten als die Häuser, die die Menschen den Mächten, die über den Sternen wohnen, erbauen und als die, die sich selbst errichten und schmücken!

Die künstlerisch bedeutendsten architektonischen Leistungen der Griechen gipfelten im Tempel und in der Gottgestalt, die er barg. Der normale Tempel verzichtet auf jede eigenwillige Abweichung in der Anlage. Er will nur ein höchster Einklang des Gleichartigen sein, und das einfache Tragen und Getragenwerden einer horizontalliegenden und rein vertikal wirkenden Last darstellen.

Die hellenische Baukunst ruht auf ägyptischen und asiatischen Errungenschaften; aber im letzten Grunde bleibt doch nur eine ästhetische Anregung zu Recht bestehen, denn die Griechen schufen aus all dem Überlieferten ein ganz Neues, das ihnen als ureigenstes geistiges Gut gehörte. Die Phantasie der Hellenen hat nichts mehr mit der Phantastik des Orientalen gemein. Sie nimmt den Menschen selbst zum Maße alles Tuns, alles Denkens und schafft aus dem Gemüt. Gegenüber dem seiner Kräfte sich noch nicht voll bewußten und deshalb noch nicht zu einer Harmonie von Form und Idee und zu einem bestimmten Ideale gelangenden orientalischen Geiste ist offenbar das ganze griechische Leben in den wahrhaft künstlerischen Gestaltungen auf allen seinen Gebieten ein bedeutsamer Fortschritt zur Vergeistigung. Denn war im Orient die rohe Kraft und die Materie als nackte Masse das herrschende Lebensprinzip, so tritt nunmehr eine dem Menschen wohl bewußte Gleichstellung ein, und das Geistige umgibt nicht nur das ganze Leben mit seinem Adel, sondern bildet gleichsam als Kern den inneren Trieb der Form, durch den sie sich mit derselben Notwendigkeit aus der Materie heraus entfaltet, wie aus dem Samenkorn die Pflanze. Damit aber tritt die Kunst aus den Grenzen des einseitig Erhabenen, wie wir es insbesondere in den Riesenbauten der ägyptischen und asiatischen Völker kennen lernen, heraus. Kraft und Größe allein genügen

nicht mehr zur Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses, sondern es vermählt sich der Form die Seele, die der Zügellosigkeit Ziele setzt, die alle Maße wie in einem lebendigen Organismus bis in die kleinsten Teile durchdringt und ihnen je nach ihrer natürlichen Bestimmung Wert verleiht. So erscheint die hellenische Kunst in ihrer Vergeistigung gegenüber der orientalischen als die anmutigere, die insbesondere in der Architektur die Schwere der Masse zu geistiger Bedeutsamkeit umbildet oder entfaltet, so daß nunmehr ein individuelles Leben alle Teile des Bauwerkes durchdringt, das, obgleich gebunden, dennoch einen Pulsschlag zu haben scheint gleich dem natürlichen Organismus und zugleich das Gleichmaß der Lebenskräfte, dies schönste Eigentum hellenischen Volksgeistes, in dem harmonischen Ausgleich aller Gegensätze offenbart. (Adamy.)

Die Logik der Form zu entwickeln war den Griechen überantwortet. Und im Schema des hellenischen Tempelbaues erhalten wir das erste wirklich organische Bauwerk. Der neue Gedanke, der sich demnach im griechischen Tempelbau, gegenüber seinen orientalischen Verwandten, ausspricht, ist die auf erhöhtem Unterbau stehende, von Säulen

Abb. 1. Theseus-Tempel.

umgebene Cella mit den beiden von Säulen getragenen Giebeldächern. Das unreife, rohe Vorbild dieser Tempelform findet sich bereits in einer von der gewöhnlichen abweichenden Tempelgattung Ägyptens; dort hat das Haus im Grundplan die Gestalt eines länglichen Vierecks und eine Säulen- oder Pfeilerreihe umher, auf wenig erhöhter Plattform, zu der eine schmale Treppe hinanführt.

Einsam auf steiler Höhe (Assos, Ägina) oder von heiligen Hainen umgeben, auf stolzem Terrassenbau, in der Tiefstadt (Theseion [Abb. 1], Olympieion) gelegen, oft in Gruppen beisammen (Athen, Selinus, Olympia, Akragas) auf engbegrenztem Terrain, erheben sich die Heiligtümer des hellenischen Volkes; vielfach in geweihten, von festen Mauern umschlossenen Bezirken, zu denen Prachttore mit Säulenhallen — Propyläen — den Zugang vermitteln, sind sie aufgestellt, von Hallen, Stoen, Schatzhäusern, Weihgeschenken umgeben; in bedrängten Zeiten dem wehrlosen Teile des Volkes und seinen Schätzen Sicherheit und Schutz gewährend. (Durm.)

Die Tempel sollten durch ihre Form, nicht durch ihre Massen wirken — „innerhalb des Erhabenen, ruhig schön." Die Tempel sind meist in mäßigen Dimensionen gehalten, die Cella ist fast immer dem Volke zugängig, aber nicht als Versammlungsraum einer andächtigen Menge gedacht.

Auf dem griechischen Festlande ist, so schreibt weiter unser Führer Durm, das Heräon zu Olympia der älteste Tempelbau griechischen Stils gewesen. Die Wand der Cella war aus Luftziegeln, die auf einem Steinsockel standen, erbaut und an den Stirnseiten durch hölzerne Bohlen geschützt. Alle Säulen, auch die im dreischiffigen Innern, waren ursprünglich aus Eichenholz. Auch sonst fehlt es nicht an Spuren, sei hier allgemein hinzugefügt, daß der griechische Tempel ursprünglich wesentlich aus Holz erbaut war. Es ist deshalb sehr erklärlich, wenn man die eigentümlichen Formen des späteren Steinbaues aus dieser ältesten Holzkonstruktion entwickelt hat.

Der Grundbestandteil der ganzen Anlage ist die Cella (A), das rings umschlossene Haus zur Aufnahme des Götterbildes; ein Rechteck, in der Regel doppelt so lang als breit. In der vorderen östlichen Querwand liegt die Eingangstür und an dieser Front der offene Vorhof. Diese offene Säulenhalle trägt an den beiden Querwänden und rings um den ganzen Bau Voll- oder Halbsäulen und als größten Schmuck die mit Skulpturen reich gezierten Giebeldreiecke, die dem griechischen Tempel seine einzigartige, bis in den heutigen Tag als hohes Kunstwerk empfundene Schönheit verleihen. (Abb. 2.)

Über dem Fundamentgemäuer erhebt sich in feinster Fügung und Schichtung der Quader der Stylobat (Plinthus), ein mehrfach gegliederter Stufenbau, der das Haus des Gottes vom Erdboden hebt und sich wie ein der Gottheit selbst dargebrachtes monumentales Weihgeschenk, darstellt. Den Säulen und der Cella dient er als Piedestal, das auf den eigentlichen Bau vorbereitet. Um den Säulenbau laufen die Stufen, die einzelnen Reihen gleichmäßig ausladend und ringsum in gleicher Form, bald in schlichter Rechtecksform des Querschnittes, bald an der vorderen Fläche durch Abplattungen reicher gestaltet; die Trittfläche stets zum Ablauf des Regenwassers kaum merklich nach vorn geneigt. Die Säule selbst, bestimmt die Last des darüber gelegten Gebälks aufzunehmen, soll ihre Tragkraft bekunden, sie soll ihrer Last mit organischem Schwunge entgegenwachsen und sich gegen jeden ihr begegnenden Druck stemmen. Am stärksten tritt dies wohl in der dorischen Säulenform zutage. Die Basis verschwindet in dem fortlaufenden Postament der ganzen Säulenreihe. Die Säule stellt sich also dar als ein nach oben sich verjüngender, fußloser, im Querschnitt kreisrunder Schaft mit einem Kapitäl, das aus dem Echinus in Form eines flachen Kessels und einer quadratischen Deckplatte, dem Abakus, als Übergang von der Rundform zu den geraden horizontalen Baugliedern besteht. Das Kapitäl wurde mit aufgemaltem Ornament verziert. Der strukture Gedanke hat dieser Stütze die Form gegeben. Auf die dorische Säule passen vorzüglich Winkelmanns Worte „die Zeichnung nachdrücklich, aber hart, mächtig, aber ohne Grazie, und der starke Ausdruck vermindert die Schönheit". Diese dorische Säule läßt auch am klarsten die rückwärtigen Beziehungen der griechischen Kunstformen nach Ägypten erkennen; denn in den Grabgrotten von Beni Hassan aus der Zeit der XII. Dynastie (2200 v. Chr.) finden wir ihr freies Vorbild. Den Architrav bilden — abgesehen von den vordeutenden Plättchen mit Tropfen — bloße Steinbalken. Der über ihnen laufende Fries enthält die Triglyphen (Dreischlitze) und ihre Zwischenfelder, die Metopen; jene sind, obwohl ursprünglich offenbar als das vor die Balkenenden befestigte Brett gedacht, der Harmonie halber um alle vier Seiten des Tempels geführt, ihre Steilform hat ästhetisch den Zweck, noch einmal vertikal zu wirken. Über dem Fries endlich steigt das Kranzgesimse mit seinen Dielenköpfen und den übrigen abschließenden Gliedern empor. Die weitere Ausdeutung der Formen war einer mäßigen Polychromie überlassen, indem die Triglyphen blau, der Abakus mit einem Mäander, die Wellenprofile mit Blättern, die Kassetten

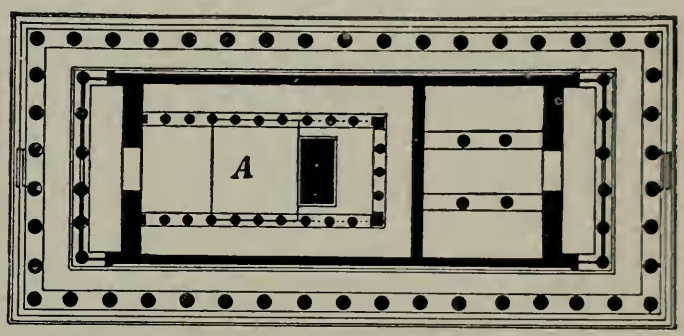


Abb. 2. Grundriß des Tempels der Themis zu Rhamus. Nach A. Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums, Verlag von R. Oldenbourg in München.

blau mit goldenen und roten Sternen bemalt waren; an Metopen und Giebelfeld war auch die Fläche farbig gehalten. (Abb. 3.)

Im ionischen Stil, fährt Durm fort, haben die Formen mehr Selbständigkeit und eine vom Ganzen unabhängige Schönheit der Einzelerscheinung. Manches, was im dorischen nur aufgemalt wurde: die Blätter der Wellenprofile, die Wulste, Kehlen, Einreifungen usw., ist hier plastisch gegeben. Die Säule ruht — außer in Attika — auf einer quadratischen Platte; stets hat sie eine reiche Basis, auf die sie wie auf eine Art weichen Stoffes gebettet ist. Die schönste Lösung hat für dieses Glied die attische Kunst gefunden, indem sie ihm eine Hohlkehle und zwei Wulste gab. Der Schaft wird schlank gebildet. Die Kanneluren (bis 24) haben Stege zwischen sich und sind tiefer ausgehöhlt als an der dorischen Säule. Der Echinus, der über einem Perlband ansetzt, zeigt den Eierstab. Darüber kommt das Doppelpolster mit seinen Voluten, aus deren Winkeln Blumen gegen den Echinus sich legen; der Abakus ist zierlich geschwungen und mit einem Wellenprofil versehen. Der aus drei Streifen bestehende Architrav schließt mit Perlband und Welle, ebenso der fortlaufende Fries. Darüber kommt die Hängeplatte mit den Zahnschnitten (die in attischen Bauten fehlen), und über dieser die Traufrinne (Sima) mit geschweiftem Profil. (Abb. 4.)

Wesentlich die Formen des ionischen hat der korinthische Stil; nur hat er das reichere Kapitäl aus Blättern und Voluten und Ranken. Die letzte griechische Zeit hat dann in ihrer Vielgestaltigkeit das prachtvolle korinthische Kranzgesimse geschaffen. (Abb. 5.)

Die dorische und die ionische, ja alle drei Ordnungen wurden für das Äußere und die zwei Säulenreihen des Innern der Tempel unbefangen nebeneinander gebraucht. Daß die Innensäulen, z. B. der athenischen Propyläen, ionisch sein mußten, hat seinen Grund darin, daß hier die größere Höhe die schlankere Form verlangte.

Der Fußboden in den Säulenumgängen wurde meist aus ziemlich großen und dicken Kalkstein- oder Marmorplatten gebildet, seltener aus prächtigen Mosaikwerken wie im Tempel des Zeus zu Olympia.

Ungegliederte Mauern umschließen den heiligen Raum, worin das Götterbild und die ihm geweihten Geschenke aufgestellt waren. Das Allerheiligste wird dadurch dem profanen Blick entzogen, gleichzeitig aber gegen Unbilden der Witterung und räuberische Absichten geschützt.

Ein weihevoller, architektonisch und dekorativ reich geschmückter Innenraum wurde somit durch die umfassenden Mauern hergestellt, oberhalb durch eine schützende Decke abgeschlossen. Nach außen wurden die Mauern schlicht und schmucklos gehalten, entweder aus Kalksteinquadern mit gefärbtem Stucküberzug hergestellt oder aus Marmorquadern in feinster Schichtung, die Fügung beinahe verbergend; nach innen mit reichen figuralen und ornamentalen Wandmalereien geziert. Rechteckige oder trapezförmige Tore, die eine in Marmor oder Bronze ausgeführte reiche Bekleidung erhielten, lassen das südliche Licht in breiten Massen in die Cella hineindringen und das Götterbild umspielen.

Ein flaches Satteldach bildet an den beiden Schmalseiten der Dächer die weltberühmten „Giebel“, in denen die sanfte Neigung den Rest von Strebekraft im Kampfe zwischen Säulen und Gebälk symbolisiert. Die Ecken und den Scheitel krönen ornamentale oder figürliche Aufsätze (Akroterien). Den ganzen Außenbau schmücken Farben und plastische Kunstwerke.

Bei allen Völkern finden wir die Verwendung der Farbe zum Schmucke aller künstlerischen Gebilde. Goethe hat hier wohl wieder das Richtige getroffen, wenn er sagt: „Die vielfarbigen bunten Blumen und Früchte, mit welchen die Natur sich ziert, scheinen die Menschen einzuladen, sich und alle seine Gerätschaften mit so hohen Farben als möglich herauszuputzen.“

Rücken wir uns also nach den Schilderungen, nach den erhaltenen Resten ein Bild des dorischen Tempels vor die Augen, so leuchten zunächst die Cellawände, Säulen, Architraven (Epistylien) und Gesimse in einem schönen, hell orange-gelben Tone, vergleichbar der Farbe des südlichen Abendhimmels am Horizonte bei sinkender Sonne; die Deckplatten (Abaken) der Kapitäle glänzen in golden und rot gezeichneten Mäander-

Abb. 3. Der dorische Stil an der Westfront des Neptun-Tempels zu Pästum. Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Siehe Seite 3 u. 4.)

Schemen, die stellenweise durch dunklere Linien oder Quadrate unterbrochen sind. Unter diesen wachsen die rot- und goldumsäumten ei- oder herzförmigen Blätter am Viertel-Stab-Profil (Echinus) mit roten Mittelrippen auf blauem Blattgrunde, gelben Zwischen-

Abb. 4. Der ionische Stil am Tempel der ungeflügelten Siegesgöttin.
(Siehe Seite 4.)

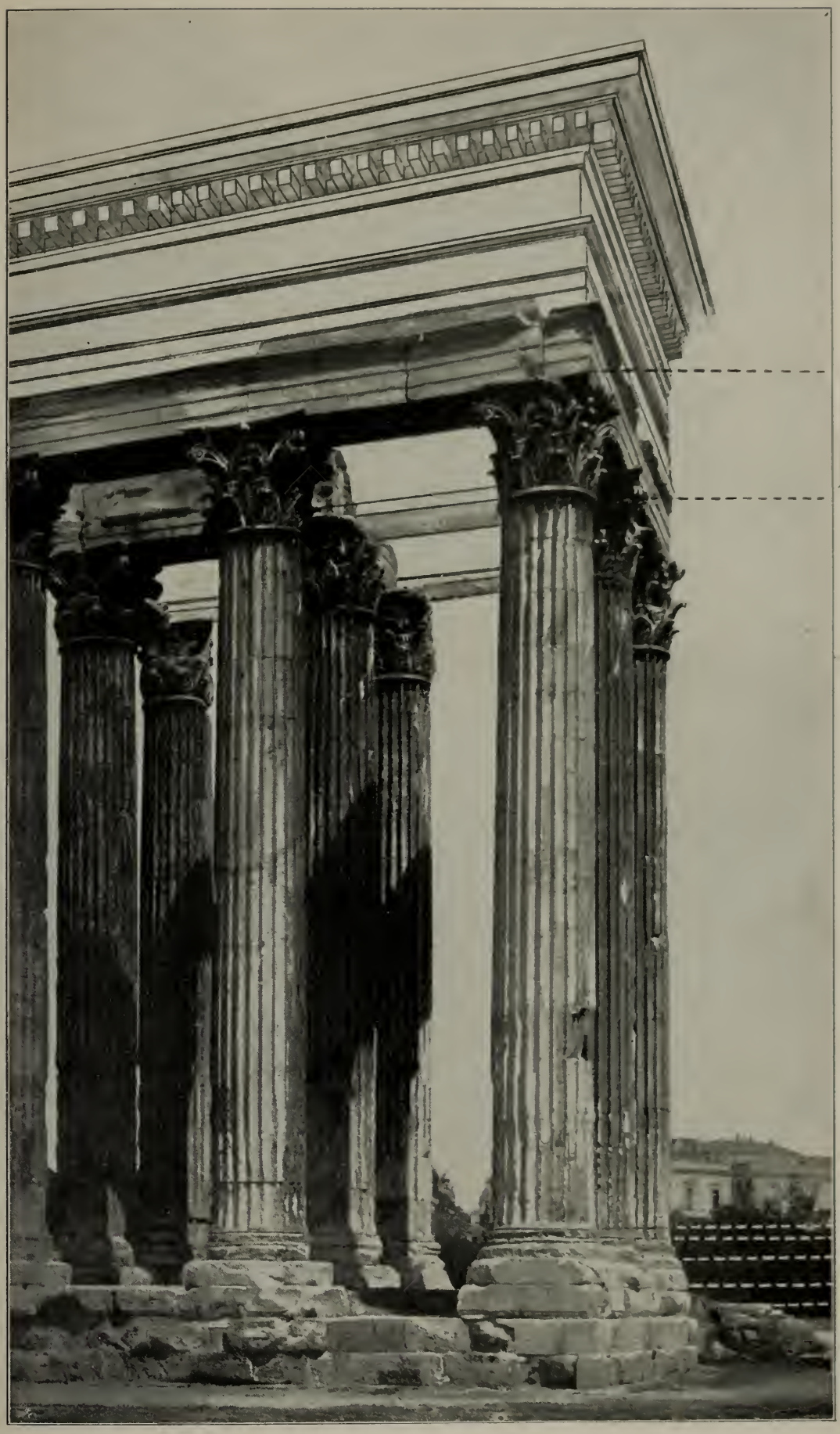


Abb. 5. Der korinthische Stil an der Süd-Ostseite des Olympeion zu Athen. Verlag der Neuen Photographischen Gesellschaft, A.-G., Berlin-Steglitz. (Siehe Seite 4.)

spitzen und saftiggrünem Untergrunde; die dunkelroten Riemchen (Ammli) bilden den Abschluß nach dem Schafte.

Die Vorderflächen der Architrave zieren fortlaufende Ranken-Ornamente, oder der reiche bewegliche Schmuck der Goldschilde und goldene Inschriften bedeckt dieselben, während wir uns die Unterflächen mit aufgemaltem Flechtwerk dekoriert denken können. Vergoldete Tropfen hängen von den schmalen, unter den Triglyphen befindlichen Leistchen, die selbst mit kleinen grünen, abwärts gerichteten Palmetten geziert sind. Das krönende Kopfband ist mit einem feinlinigen Mäander von roter und grüner Farbe bedeckt; die Triglyphen haben den satten, himmelblauen, weithin leuchtenden Ton. Die Figuren der zwischengestellten Metopen haben im Nackten und in den Gewandungen die natürlichen Farben; der Grund, von dem sie sich abheben, ist von sattem, zu dem Blau der Triglyphen gestimmten Braunrot.

Das Kopfband beider kann mit aufstrebendem Ornament oder richtungslosem Geflecht geziert sein; die darüber hinlaufenden Perlen erglänzen in Gold.

Der Wellenkarnies über der Hängeplatte hat umränderte, grün und rot gefärbte überschlagene Blätter, die sich auch unter den Gesimsplatten längs des Giebels hinziehen. Die Figuren des Giebels zeigen die natürlichen Farben; ihre Waffen und Attribute erglänzen in Gold und heben sich wie die Reliefs der Metopen von braunrotem Grunde ab.

Die wasserspeienden Löwenköpfe der Rinnleisten, der Akroterien-Schmuck leuchten wieder in hohen Farben oder in ganzer Vergoldung. Deck- und Firstziegel schmücken farbige Blätter.

Die Decken der Säulenhallen hatten als Grundton die hell-orangegelbe Farbe; die Saumstreifen der Kassetten waren durch goldene Perlstäbe, auf tiefblauem oder grünem Grunde, getrennt, die horizontal lagernden Flächen mit rotem Mäander-Schema bedeckt, die nach dem Grund der Kassetten überführenden Echinos-Leisten mit überfallenden, farbigen Blättern, Eierstäben oder Herzlaub, der Grund selbst mit goldenen Sternen auf azurblauem Grunde geziert. In einem Punkt ist die griechische Baukunst von allen späteren Bauperioden unübertroffen geblieben: in der einfach schönen, würdigen und wohldurchdachten Anpassung von Material und Form an den zugrunde gelegten Gedanken.

Die Tragbalken waren unterhalb mit rot oder tiefgelb gefärbtem Flechtwerk bedeckt. Das Gesimse, welches die Cella-Wand bekrönt, war oben mit farbigen überfallenden Blättern, auf feiner Platte mit einem goldenen Mäander und unten auf dem Karnies mit farbigem Herzlaub geschmückt.

Die in den natürlichen Farben gehaltenen Figuren des Cella-Frieses hoben sich von einem braunroten Hintergrunde, wie bei den Metopen und dem Tympanon, ab. Das Ganze ein Bild farbiger Pracht.

Werfen wir noch einen Blick nach der Vorhalle, so finden wir die Säulen in gleicher Weise bemalt, auch die Kapitäle der Stirnpfeiler mit farbigen überfallenden Blättern und goldenen Riemchen auf grünem Grunde geziert. (Durm.)

Den Raum zwischen den Säulen der Vorhalle füllten vergoldete Bronzegitter, die bis zu den Kapitälen hinaufreichten und hinter denen goldene und silberne Gefäße, eine Menge Becher, silberner Lampen und Diademe prangten, die vielleicht bei den Opfern oder den Prozessionen dienten. Aber auch Malereien fehlten hier nicht. Die Wände des Vorhauses im Athene-Heiligtume zu Platää waren mit zwei Bildern, von Polygnot gemalt, geschmückt; in dem zu Delphi waren Denksprüche zur Nutzanwendung für das menschliche Leben angebracht, als „Lerne dich selbst kennen — in Nichts zu Viel“ usw. Standbilder von Erz standen in der Vorhalle eines Tempels in Korinth, Marmorbilder der Athena und des Hermes vor dem Eingange in den Apollotempel zu Theben; am Eingang in den Parthenon war das Standbild des Iphikrates aufgestellt. Inmitten der Rückwand der Vorhalle erhoben sich die kolossalen durchbrochenen, aus vergoldetem Erze hergestellten Türflügel des Haupteinganges und bildeten so den letzten Schmuck der Vorhalle und den ersten beim Eintreten in die geheiligte Cella. (Durm.) Der Parthenon auf der Akropolis zu Athen, als dessen Baumeister uns Iktinos und Kallikrates genannt werden, ist das vollendetste Werk der dorischen Ordnung mit offener Vor- und Hinterhalle. Er paart sich mit der Strenge der konstruktiven Gliederung die höchste Anmut.

Gleich dem Äußeren war der Innenbau der Tempel farbig gehalten. Alle Architekturteile bedeckten Farben. Inmitten der Cella stand frei, nicht mit dem Bau verbunden, das Bild des Gottes. Die Cella ist das Allerheiligste des Tempels und nur der, der reinen Gemütes ist, darf sie betreten, nachdem er im Vorraume durch das Weihwasser die vorgeschriebene Reinigung an sich vollzogen hat. Dieser Raum ist übrigens keineswegs immer nur ein einteiliger Raum; er wurde auch durch zwei Säulenreihen in drei Schiffe, ein mittleres, breiteres und zwei meistens etwas höher gelegene seitliche schmälere, die sich auch wie im Zeustempel zu Olympia als Umgang hinter dem Kultusbilde fortsetzten, eingeteilt. Damit machte schon der Hellene den Anfang zu dem Übergange vom Außenbau zum Innenbau, der erst in der christlichen Kunst seine eigentliche Entwickelung erfuhr. Auch in dem mannigfaltiger gestalteten, aber organisch nicht fest in sich gefügten Grundriß des Erechtheions in Athen kündigt sich ein kosmopolitischer gearteter Geist an, der in der hellenistischen und in der römischen Zeit zur Entwickelung gelangte. (Adamy.)

Das Hellas des Perikles und Plato hat im säulengeschmückten Tempel die einzige architektonische Schöpfung hervorgebracht. Der alte Grieche lebte für das Vaterland, das seine Interessen schützte, und das dem Einzelnen gehörende Familienhaus trat zurück. Deshalb ist das hellenische Wohnhaus bis zu den Perserkriegen sehr einfach gewesen. Erst die hellenistische Zeit bildete das Familienhaus durch. Es war die Epoche angebrochen, in der die kleinen Staaten Griechenlands aus ihrer isolierten Stellung heraustraten, in der sich die Taten eines Alexander vorbereiteten, und schließlich die Ptolemäer ihre Reiche gründeten. Während dieser glänzenden weltbürgerlichen Periode entwickelte sich das griechisch-hellenistische Wohnhaus, das später mit dem italischen verbunden in dem prunkvollen Hause des Römers die höchste Ausbildung fand. Doch davon später.

Wie der Tempel die einzige, die vollendetste Schöpfung der alten Hellenen war, so scheint auch alles übrige künstlerische Sinnen und Trachten dem Tempel zugewandt zu sein oder wurde doch derartig enge mit ihm verbunden, daß von ihm alle belebende Kraft ausging. Zunächst auf die dekorative Plastik.

Als dekorative Plastik muß die Plastik angesehen werden, die als Ziel verfolgt, ein Monument der Architektur sinngemäß zu schmücken. Mit Verschwendung und gleichzeitig diskret haben die Griechen die Skulptur zur Unterstützung der Architektur herangezogen, wo immer sie der Baumeister brauchte, an den Kapitälen wie an den Giebeln, in den engen Räumen der Metopen wie an den lang sich hinziehenden Friesen. Zeigt sich nicht, mit Ausnahme der Karyatiden und der Kapitäle die dekorative Skulptur der Griechen wie eingerahmt? Sie verblüfft nirgends, sie enttäuscht niemals, aber sie hat stets den Charakter des Schmucks.

Der Mensch war dem Griechen das Maß aller Dinge. In ihm sah er die Mächte der Welt verkörpert, deshalb bildete er das Bild des Gottes nach sich selbst und gab ihm das, was ihm an ihm selbst wertvoll erschien. Daher müssen wir in den Tempel treten, wollen wir erkennen, was dem Griechen an künstlerischen Werken vor allem andern erstrebenswert war.

Wenn schon die griechische Architektur die Leistung des Orients und der Ägypter weit übertrifft, so tut dies noch mehr die Plastik. Wie die bildhauerische Tätigkeit der Hellenen begonnen hat, wissen wir nicht; offenbar sind aber Reliefbilder früher als Rundfiguren gearbeitet worden.

Homer schildert keine einzige Statue mit solcher Ausführlichkeit, wie er die Reliefbilder auf dem Schilde des Achilleus beschreibt. Trotzdem können wir nichts Genaueres darüber sagen, wie die Reliefkunst begonnen hat; jedenfalls als Flachrelief. Auch über die Anfänge der Rundplastik wissen wir wenig. Nach alter griechischer Überlieferung nahmen sie ihren Ursprung von jenen rohen Götterbildern, die aus Holz geschnitzt waren. Nächst dem Holz wird frühe der poröse Kalkstein verwendet gewesen sein, und erst im 7. Jahrhundert begann man auf den marmorreichen Inseln Paros, Naxos und Thasos harten Marmor zu meißeln.

Auch die Bronzetechnik war ungefähr um diese Zeit bekannt, insofern, als man über einen hölzernen Kern die Bronzeplatte hämmerte und nietete, bis Glaukos etwa

600 das Löten erfand. Der Bronzeguß wurde aber erst um 500 von den Samniern Rhoikos und Theodoros entdeckt.

Ebenso wie in der Architektur ist auch in dieser früheren Plastik eine ionische und dorische Richtung zu unterscheiden.

Die Dorer liebten vor allem die Darstellung kraftvoller Männer, die durch gymnastische Spiele durchgebildete Körper erhalten hatten, während die Joner frühe den weichen, gerundeten weiblichen Körper schilderten. In Athen verbanden sich dann später beide Richtungen.

Ein früheftes Beispiel der dorischen Kunst ist uns durch den Apollo von Tenea erhalten, der das athletische Ideal in der Zeit des griechischen Mittelalters uns zeigt. Die Eigentümlichkeit der attischen Kunst der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. besteht nun darin, daß alle in den griechischen Kunstschulen durchgebildete Anschauungen hier vereinigt wurden. Die energische Kraft der attischen Frühkunst, die straffe Energie der Dorer verbanden sich mit der zierlichen Eleganz der ionischen Marmorbildnerei, so daß die attische Kunstschule schnell einen Höhepunkt erreichte. Schon bald nach 500 modellierte Antenor die Bronzestatuen der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton (Abb. 6), die in heroischer Nacktheit, das Schwert in der Rechten zum Tyrannenmord anstürmen. In eben derselben Weise wie die statuarische Kunst erklomm auch das Relief eine Stufe der Vollendung nach der andern. Wieviel in dieser Zeit auf diesem Gebiete bereits geleistet werden konnte, beweist die etwa 520 entstandene Grabstele eines gewissen Aristion von der Hand des Bildhauers Aristokles. Es ist charakteristisch, daß zu dem Besten, was diese frühe Kunst in Athen geschaffen

Abb. 6. Aristogeiton. Marmorstatue.

hat, ein Frauenbildnis, der Stadtgöttin geweiht, gehört, wie auch die Reliefs an einer marmornen Thronlehne ebenfalls weibliche Figuren nackt und bekleidet uns zeigen.

Abb. 7. Trojanischer Vorkämpfer. Giebelfigur des Athena-Tempels zu Aegina.

Wie schon bemerkt, entwickelte sich um 500 die Kunst des Bronzegusses, die vornehmlich die Städte Argos und Sikyon pflegten. Aus diesen peloponnesischen Kunstzentren stammen die meisten Werke der Erzindustrie, die die Götterhaine damals zu füllen begannen. Die Metallarbeit erzieht den Künstler zu feiner, scharfer Wiedergabe aller Umrisse, sodann gestattet sie viel freie und kühnere Bewegungsmotive. Aber auch ihre Formsprache ist eine besondere. Das Licht, das der durchsichtige Marmor zum Teil einsaugt, wird von der metallischen Oberfläche einfach zurückgeworfen. Wirkt der Marmor durch naturwahre Rundung der Fläche, so muß bei der Bronze mit den Reflexen gerechnet werden. Nur durch scharfe Begrenzung, oft geradezu Durchbrechung der Fläche, wird hier Klarheit der Umrisse und Formen erzeugt. Die Meister von Argos und vor allem die von Aegina müssen die besondere Bedingung der Metallkunst vortrefflich erkannt und ihr mit sicherer Wirkung entsprochen haben. (Baumgarten.)

Die aeginetischen Bildwerke, heute in Marmor uns überliefert, sind ursprünglich zweifelsohne in Erz gearbeitet. Die besondere kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Figuren besteht darin, daß hier mit der Vorderansicht gebrochen wird, die verschiedenen Figuren zueinander in Beziehung gesetzt sind. Die sämtlichen Figuren waren übrigens ursprünglich bemalt, jedenfalls die Lippen und Augen, die Haare, die Gewänder und Waffen; auch hoben sich die Gestalten von dem blaugetönten Grund der Giebelwand ab. (Abb. 7.)

Die Entwickelung der griechischen Kunst wurde zunächst gehindert durch den Ansturm der Perser. Als diese Feinde aus dem Lande herausgeschlagen waren, drängte es die Hellenen, den Göttern zu danken. Doppelt regte sich nun überall die Kunst. In Olympia begann bald nach der Kriegszeit, vielleicht schon vor 457 der Neubau des Zeustempels. Im östlichen Giebelfelde wurde das Wagenrennen zwischen Önomaos und Pelops, im Westgiebel der Kampf zwischen Lapithen und Centauren geschildert. (Abb. 8.) Skulpturen, die, wie es scheint, nicht ganz auf der Höhe des damaligen Könnens standen. Weit bedeutender sind das Erzbild eines Wagenlenkers, die Statue eines wettlaufenden Mädchens, der sogenannte Dornauszieher, Arbeiten, in denen die Vorzüge der Erzkunst in der Schärfe, in der Modellierung, in der Kühnheit der Bewegung, in der Sicherheit der Anordnung sich zeigen. Aber der Höhepunkt der griechischen Plastik wurde in Athen, wo man alle künstlerischen Kräfte zusammenfaßte, erreicht wie etwa später zur Zeit der römischen Herrschaft und in der Hochrenaissance in Rom es wieder stattgefunden

hat. Einer Reihe glänzender Künstlernamen begegnen wir hier. Zuerst sei Myron erwähnt, der in seinem Marsyas, vornehmlich aber in dem Diskuswerfer eine Freiheit der Komposition, eine Sicherheit in der Erfassung der Bewegungsmotive zeigt, die bis dahin unerhört in der attischen Kunst war. Myron hatte die Aufgabe angegriffen, das Leben des Körpers zu beobachten, darzustellen, wie er sich in der Bewegung darstellt. Damit ist er ein Künstler, ein Erneuerer im Bereich der Menschendarstellung geworden. Es gelang ihm, Augenblicksbilder zu schaffen, die allgemein den Eindruck der Richtigkeit machten. Auf die Illusion kam es ihm offenbar an, und diese Illusion ist ihm meisterlich gelungen. Aber auf der täuschenden Wahrscheinlichkeit allein, mit der Myron diese Augenblicksbilder geboten hat, beruht ihre Wirkung nicht. Myrons Gestalten hatten alle zugleich einen sittlichen Gehalt. Was er schuf, waren nicht bloß muskulöse Athleten, sondern willensstarke, von begeistertem Eifer erglühte Jünglinge, deren edles Wirken zu schauen uns beglückt. (Baumgarten.)

Seit vielen Jahrhunderten strahlt der Glanz des Künstlernamens Phidias. Er entstammte einer Künstlerfamilie und begann seine Laufbahn als Maler, wurde zwischen 500 und 490 zu Athen geboren und bei dem Bildhauer Hegias gebildet. Im Jahre 431 ist er, des Unterschleifs öffentlicher Gelder bezichtigt, im Gefängnis gestorben. Die Jugendarbeiten des Meisters waren der Verherrlichung der Perserkriege gewidmet. Sie sind uns verloren. Nur von der kolossalen Figur der Athena Promachos können wir uns eine Vorstellung machen.

Die Athena war voll gerüstet dargestellt, ihre Linke hielt den mit Kampfszenen geschmückten Schild; die Rechte eine Lanze, deren vergoldete Spitze den Seefahrern bereits am Kap Sunion entgegenleuchtete. Weit gefeierter noch war das Werk, das der Athena Parthenos im Jahre 438 geweiht wurde. Den Kern dieser Figur bildete eine Holzstatue, auf die Elfenbein und Gold in dünnen, leicht abnehmbaren Platten aufgelegt war. Im 5. Jahrhundert nach Christi ist diese Statue spätestens vernichtet gewesen. In architektonischer Strenge stand die Stadtgöttin da. Ihr Haupt, beschreibt Baumgarten, war genau geradeaus gerichtet, das linke Bein nur wenig zur Seite gestellt. Diese strenge Frontalität verlieh dem Bilde den Ausdruck großer Feierlichkeit. So schlicht die Form im ganzen war, so reich erschien die Ausführung der einzelnen Teile. Besonders das Haupt war mit allem denkbaren Schmuck man möchte sagen überladen. Den Helm schmückten die Sphinx und zwei Greife. Über den Stirnschild des Helmes war eine Reihe von springenden Pferden geordnet, und die Backenlasche des Helmes war in die Höhe geschlagen, auf der einen saß wohl Athenens Eule. Ohrgehänge und ein reiches mit Edelsteinen besetztes Halsband vollendete den Schmuck des Hauptes, von dem spiralförmige Locken bis auf die Schulter herniederfielen. Ebenso verliefen auch die Falten des Peplos, mit dem die Göttin bekleidet war. Oben zeigt dieser einen breiten Überschlag, so daß er den Oberkörper doppelt umhüllt. Die Brust bedeckt außerdem der Panzer, von Schlangen gesäumt und von einem Medusenhaupte geziert. Schlangen bildeten auch den Gürtel und das Armband der linken Hand. Mit dieser Linken hielt Athene ihren mächtigen Schild, dessen Außenseite mit einer über welliges Terrain heranstürmenden Amazonenschar geschmückt war, während man auf der inneren Seite die Erichtonionsschlange erblickt. An der linken Schulter der Göttin lehnt ihr Speer; von einer Schlange der Ägis umschlungen und festgehalten. Von Athenas rechter Hand schwebt eine Nike hernieder; als Stütze scheint Phidias der stark belasteten Hand unbedenklich eine Säule untergeschoben zu haben, die zu Schild, Speer und Schlange auf der linken Seite ein kaum entbehrliches Gegengewicht zu bilden berufen scheint. (Abb. 9.) An der breiten Basis des Götterbildes endlich waren in maßvoll bewegten Gestalten berühmte Szenen dargestellt, etwa wie Pandora von allen Himmlischen mit Gaben ausgestattet wird.

Als Phidias im Jahre 438 dies Werk nach neunjähriger Arbeit vollendet hatte, wurde er nach Olympia berufen, um hier den Zeus zu schaffen. Auch dieses Werk ist uns verloren.

Der Göttervater saß auf einem Thron, hielt ebenfalls eine Nike auf der Rechten und in der Linken ein mit Edelsteinen besetztes Zepter. Ein Meisterwerk ziselierter Arbeit war sein Thron. Über und über war er mit Bildwerk aus kostbarem Material geschmückt, selbst der Schemel zeigte eine Amazonenschlacht in Relief. Phidias hatte in dieser Gestalt alles ausgeschöpft, was der Grieche an religiösen Gefühlen seinen Göttern entgegenbrachte. (Abb. 10)

Worin wird im letzten Hinblick jene innere Kraft dieses Zeusbildes beschlossen gewesen sein? Umschwebte das Haupt des Göttervaters der Sinn des tiefsten Wortes, das Euripides gewagt hatte: „Wer weiß, ob das irdische Leben nicht eigentlich ein Sterben und das Sterben ein Leben ist?“

Abb. 8. Kampf zwischen Lapithen und Centauren. Skulpturen vom Westgiebel des Zeustempels in Olympia. (Siehe Seite 11.)

Von Olympia kehrte Phidias vermutlich 432 nach Athen zurück. Er war der größte aller Gold- und Elfenbeinbildner geworden, wie auch gefeiert als Bildhauer in Marmor. Mit der wunderbarsten Beherrschung der Technik verband er wie kein anderer die Größe der Empfindung und Gedankenfülle. Alles, was er schuf, schuf er groß, Götter zu bilden fiel ihm leichter als Bildung von Menschen. Er schien noch an seine Götter geglaubt zu haben, und aus dieser Kraft heraus schuf er Gottbilder, denen niemand aus gläubiger Ehrfurcht zu nahen wagte, und so ist er im eminenten Sinne des Wortes ein religiöser Künstler gewesen. (Brunn.) Das Hauptwerk der Schule des Phidias sind die Reliefs, die den Parthenontempel auf der Akropolis zu Athen schmückten. Die ältesten plastischen Werke sind ohne Zweifel die Reliefs in den Metopen. Die jüngere Richtung setzte sich siegreich durch an dem berühmten Cella-Fries, auf dem der Festzug der Panathenäen dargestellt ist. Den Ostgiebel füllten einst überlebensgroße Rundfiguren. Es war hier die wunderbare Geburt der Athene dargestellt, die an die Seite des Göttervaters getreten ist, während im Westgiebel der Streit zwischen Athene und Poseidon um das attische Land geschildert ist. Über den Stil dieser Giebelskulpturen bemerkt Baumgarten, daß der Einfluß der Malerei in ihnen deutlich sichtbar sei und zwar der des Malers Polygnotos (s. Seite 19). Die Gewandbehandlung, bei der die Formen durch alle Hüllen deutlich hindurchleuchten, ist durchaus polygnotisch. Auch die Behandlung des Terrains mit ihren Felsen, die den Figuren zu mannigfacher Anlehnung

Abb. 9. Athena Parthenos. (Siehe Seite 12.)

dienen, erinnern an Polygnotos. Ganz in seiner Weise ist vor allem der Sonnengott aufgefaßt; wie er samt seinen Pferden nur eben aus dem Wellenkamm auftaucht, gleicht er ganz den Figuren dieses Malers. Endlich erinnert der Zug zum Hohen, Idealen, der unsere Giebel so eigentümlich auszeichnet, durchaus an Polygnotos erhabene Weise. Wir dürfen nicht vergessen, daß Phidias auch Maler war und daß sein Genosse neben dem Pinsel auch den Meißel führt. Was die bildhauerische Ausführung der Giebel-Skulpturen betrifft, so zeigt sich diese, wie es bei der Ausdehnung des Werkes gar nicht anders zu erwarten ist, von verschiedener Güte. Die Köpfe scheinen keinerlei individuellen Ausdruck besessen zu haben, um so ausdrucksvoller sind die Bewegungen der ganzen Gestalten. Auch im Faltenwurf der Gewänder ist alle Feierlichkeit der alten Zeit über Bord geworfen. Zwanglos und ganz wie die lebende Natur, sind auch die Körper geformt. So war noch nie die Struktur des Fleisches, der Haut wiedergegeben worden, nie vorher das Straffe und Lässige, das Harte und Weiche der einzelnen Teile so fein unterschieden. Und doch bei allem Naturalismus, welche Göttlichkeit der Bildung! Ob diese Werke aber Phidias selbst geschaffen, oder ob sie nur unter seiner Oberaufsicht entstanden, ist heute noch nicht entschieden. Das aber steht fest, daß Gewaltigeres als diese Heiligen-Figuren aus der Perikleischen Epoche nicht auf uns gekommen ist. (Abb. 11.)

Abb. 10. Zeusmünze von Elis. (Vergrößert.) (Siehe Seite 12.)

Diese Zeit darf als die der Monumentalität schlechthin in der griechischen Plastik bezeichnet werden. Das Einzelindividuum mit seiner Seele Lust und Leid verschwindet, der einzelne Mensch mit seinen besonderen Schönheiten wird nicht geachtet. Die

Abb. 11. Drei Schwestern vom Ostgiebel des Parthenon (Zeitalter des Perikles).
Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London.

jüngeren Meister wie Skopas, Praxiteles, dessen Leben noch in die Epoche Alexander des Großen zu reichen scheint, schilderten schon die individuell seelenhafte Schönheit lieblicher Jugend.

Die Monumentalkunst, der wir hier gefolgt sind, ließ auch einen Teil ihres Glanzes auf die Skulptur fallen, die den Bedürfnissen des Tages entsprach. Vor allen anderen denken wir hier an die Grabreliefs. Niemals sind in der Welt Grabdenkmäler geschaffen, die feiner in der Technik, inniger und zarter in der Empfindungsdarstellung sind als hier in Griechenland.

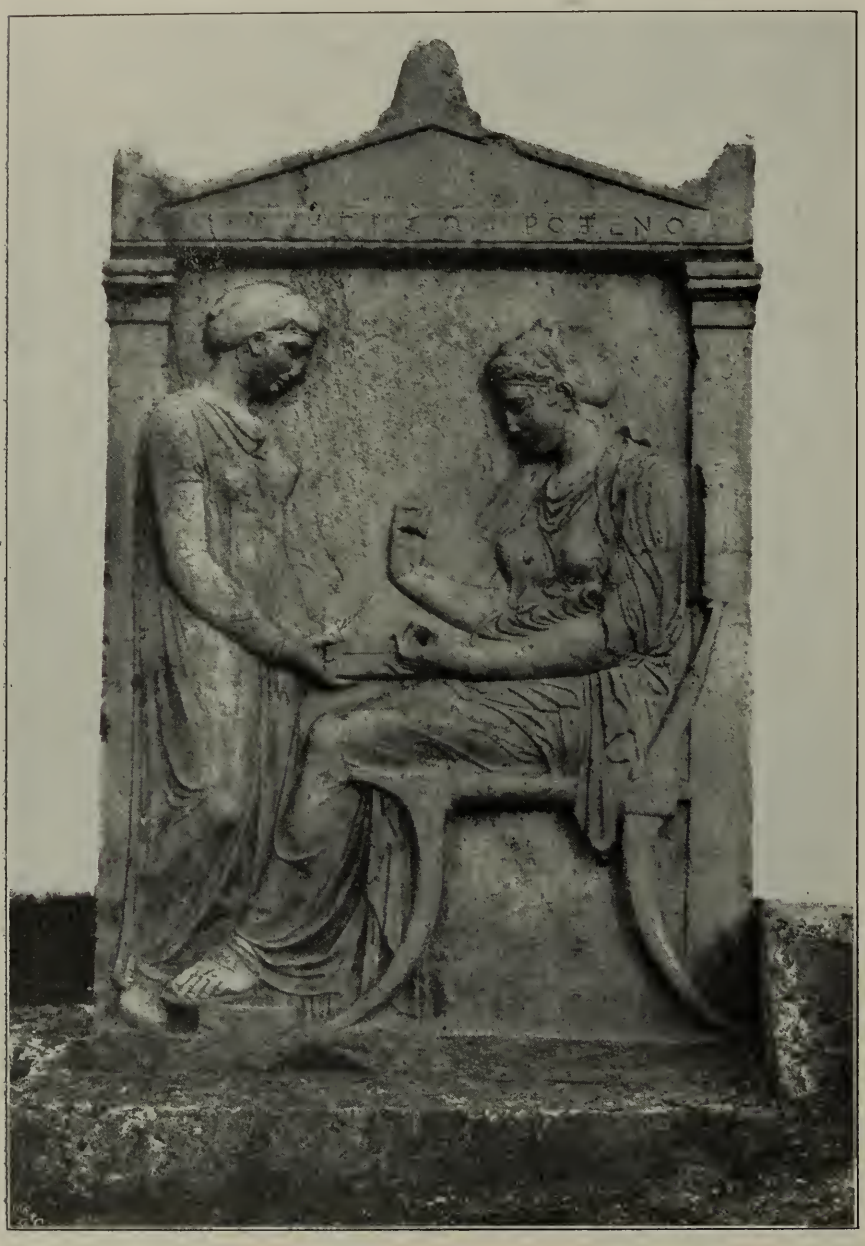


Abb. 12. Grabmalrelief des Hegeso.

In der älteren Zeit sahen wir den Verstorbenen als den glückselig im Jenseits Weiterlebenden. Bis zum 5. Jahrhundert erkennen wir keinen traurigen Zug; es ist von Trauer in diesen Grabreliefs nichts zu entdecken. Erst nach dieser Zeit wird gern dargestellt, wie die Mitglieder der Familie sich in der Unterwelt wiederfinden; sich hier herzlich in wehmutsvoller Trauer begrüßen. Goethe schreibt über die stille Schönheit dieser Grabreliefs. Der Wind, der von den Gräbern der Alten (Griechen) herweht, kommt mit Wohlgerüchen, wie aus einem Rosenhügel. Sie falten nicht die Hände, sie schauen nicht gen Himmel, sondern sie sind wie sie waren, sie stehen beisammen, sie nehmen Anteil aneinander und lieben sich. (Abb. 12.)

Neben Phidias steht in der perikleischen Epoche unter den griechischen Künstlern vor allem der 470 zu Sikyon geborene Künstler Polyklet, der, ein echter Dorer, vornehmlich die stolze körperliche Kraft und Geschicklichkeit als Bildner formte. Er wurde von allen anderen Künstlern als Erzgießer bewundert und als derjenige Meister, der die Proportion der Menschengestalten auf feste mathematische Formeln brachte. Der Lanzenträger, Diadumenos, die verwundete Amazone sind Werke, die uns in Kopien noch einigermaßen seine Kunst erkennen lassen. (Abb. 13.) Der Meister appelliert nirgends an unsere Gefühle, heißt es, geschweige denn an unsere Leidenschaft, und so wecken auch seine Werke keine leidenschaftliche Begeisterung. Er war durch und durch ein denkender Künstler. Das Problem der Form stand immer im Mittelpunkt seines Schaffens. Am ehesten noch überkommt uns vor seinem Lanzenträger eine ehrwürdige Ahnung seiner

ganzen Größe. In Bronze und mit all der Feinheit ausgeführt, die das Altertum an seinen Statuen so einmütig pries, mußte dies Ideal eines an Geist wie Körper kerngesunden Athleten eine große Wirkung tun.

Während im 5. Jahrhundert die Pflege der Kunst so gut wie ausschließlich in den Händen des Staates gelegen hatte, werden im Gegensatz hierzu die Meister des 4. Jahrhunderts von Privaten beschäftigt. Man verlangte jetzt von ihnen Werke, die durch ihre formale Schönheit das Auge erfreuten. Man wünscht ein über die gewöhnliche Natur gesteigertes Ebenmaß, die Darstellung reichen, individuellen Innenlebens. Es entstanden zum ersten Male in Griechenland empfindungsvolle Menschen, und die Stärke des Hauptmeisters dieser Richtung, des Praxiteles, lag in solchen Einzelfiguren. In dem Hermes von Olympia besitzen wir eine Originalschöpfung von der Hand des Praxiteles, während uns die Aphrodite nur in Kopien erhalten ist. (Abb. 14.)

Abb. 13. Amazone.
Photographie von D. Anderson, Rom. (Siehe Seite 16.)

Praxiteles stellte vor allem die Gestalten der Menschen in der Pracht, in der Schönheit, im Reichtum der Jugend dar. Von den elegantesten Linien umflossen, vom feinsten Ausdruck eines verfeinerten Innenlebens erfüllt, schauen uns seine herrlichen Gebilde an. Harmonisch in sich erscheinen seine Werke, während in den Arbeiten seines Nebenbuhlers Skopas die Leidenschaft, die stürmische Erregtheit verkörpert wurde.

Auf der Grenzscheide zwischen der klassischen und äginetischen Zeit steht endlich noch einmal ein ganz großer Meister, Lysippos von Sikyon. Er bildete ausschließlich Bronzewerke aller Art; denn aus seiner Werkstatt gingen Götterfiguren, Siegerstatuen, Tierbilder und Porträts hervor. Es sei hier nur an die Figur des Schaber erinnert.

Lysippos pflegt den Kopf ungewöhnlich klein, die Beine sehr lang und mager zu bilden, d. h. die ganze Figur im Gegensatz zu Polyclets Untersetztheit in eleganter Schlankheit. Die Modellierung der Form ist eine überaus feine, so daß die Übergänge allenthalben auf das zarteste ineinander sich verlieren. Lysippos beobachtete das Leben in seinem ewigen Wechsel flüchtiger Erscheinungen und wollte dieses vor allem festhalten. (Abb. 15.)

In Verbindung mit der monumentalen Plastik sei der Terrakotten gedacht, jener kleinen bemalten Figuren aus gebrannter Erde, die vor allem in Tanagra während des 4. Jahrhunderts gearbeitet wurden; meistens sind kleine Genreszenen dargestellt. Neben eleganten Frauen mit breit gesäumten Gewändern und spitzigen Hüten kommen Knaben mit ihren Hunden und Vögeln, ja ganze Szenen aus dem alltäglichen Leben vor.

Wir sehen den gestrengen Pädagogen mit dem Schlagriemen in der Hand seinen Zögling zur Schule geleiten. Wir beobachten die Tätigkeit einer Bäckerei, eines Genrekünstlers, wir bekommen die Straßenjungen in all ihrer Ungeniertheit vorgeführt. Natürlich sind diese spottbilligen Massenproduktionen meist etwas flüchtig in der Ausführung; aber die Sicherheit, mit der die kleinen Gestalten ausgeführt und bekleidet sind, erwecken die günstigste Vorstellung von dem Talent dieser handwerksmäßigen Künstler. Der Charakter aller dieser Nippesfiguren ist

so heiter und lebensfroh, so ohne jede Beziehung auf Leben und Tod, daß sie gewiß in der Regel als Schmuck für die Häuser der Lebenden geschaffen waren, um erst nach dem Tode des Besitzers gleich anderen Hausgeräten ins Grab mitgegeben zu werden. (Abb. 16.)

Die Stellung und die Gewandmotive, die Kopfbildung und die Frisur erinnern bei den schönsten dieser Terrakotten unmittelbar an Praxiteles, dessen Gestalten an sich ja dem Genre schon nahestanden. Einen Hauptwert der Figuren bilden nicht zum wenigsten die heiteren Farben, die ihnen angehaucht sind.

Auch die Münzen verkünden als kleinste plastische Gebilde der Hellenen die alles überragende Höhe und Sicherheit ihres Kunstvermögens.

Die griechische Kunst hatte in der Darstellung des Körpers volle Naturwahrheit erzielt. Jedem Alter und Geschlecht vermochte der Künstler jetzt gerecht zu werden. Auch das Gewand versteht er als Hilfsmittel des Ausdrucks individuell zu falten. Das Göttliche hat seinen ewigen Frieden im Ausdruck gefunden. Nicht nur Heldenkraft und Lebensfreudigkeit wissen die Bildhauer wiederzugeben, sondern auch schmachtendes Sehnen und stürmende Leidenschaft bekam jetzt wieder Gestaltung, und wenn sie ihre Zeitgenossen im Bilde festhalten, so geschieht dieses mit täuschender Treue und packender Lebendigkeit. (Baumgarten.)

Abb. 14. Hermes von Olympia. Von Praxiteles.
(Siehe Seite 17.)

Der künstlerisch-menschlich große Eindruck der Götterbilder berührte überall den hellenischen Sinn für organisches Kunstschaffen. In der Menschenbildung — die der Götter war ja auch nichts anderes — folgen die Organe den Anregungen des Willens scheinbar so von selbst, wie die Schiffe der Phäaken bei Homer, die ohne Steuerruder fahren, weil die Schiffe schon wissen, wohin sie sich wenden sollen. Der Gegensatz von Geist zu Körper wird möglichst unmerklich. Dieser erscheint nur als der Ausdruck von jenem, jener als die Aktion von diesem, oder wenigstens scheint der Wille überall, bis in die Fingerspitzen im Körper verbreitet. Ein solcher Zustand, in welchem wir Seele, Leib und die einzelnen Glieder desselben kaum noch unterscheiden, weil das, was die Seele will und was die Glieder des Leibes tun, wie von selbst zusammen stimmt, ist nun offenbar ein Ausfluß voller Gesundheit beider, ein frisches, freudiges Leben im Genusse dieser Gesundheit, wie es ein fruchtbringender Zustand des Staates ist, wenn alle seine Glieder wie aus freiem Antriebe das zur Tat machen, was seine Regierung beschlossen hat. Und dieser Zustand voller, frischer, freudiger, gesunder Lebenskraft ist es, was uns die Statuen der Griechen in ewiger Jugend verkörpert darstellen. (Henke.)

Weit hinter der griechischen Plastik bleibt die römische. Sie leistet das Beste in Porträts und in historischer Reliefplastik. Die Bildnisse sind durchaus realistisch aufgefaßt und bieten in charakte-

ristischen gut szenierten Darstellungen oft recht Erfreuliches, ohne aber wirklich einen Höhepunkt zu erreichen. Die Reliefplastik wird vornehmlich zur Ausschmückung von Triumphbogen und Triumphsäulen benutzt. Die Bilder werden in malerischer Weise komponiert, ein höheres und flacheres Relief stuft das Bild ab. Der Einfluß Griechenlands ist hier sehr sichtbar.

Abb. 15. Apoxyomenos. Von Lysippos.
Photographie von D. Anderson, Rom. (Siehe Seite 17.)

Die Malerei ist zweifelsohne in Griechenland ebenso wie in allen anderen Ländern früher als die Plastik betrieben, aber von den Werken der eigentlichen Malerei ist uns nichts erhalten. Alle Fresken, die die Wände der Tempel im Innern bedeckten, sind uns verloren. Die Vasenmalerei muß hier ergänzend eintreten. Die älteste Manier, die wir kennen, begegnet uns etwa im 7. und 6. Jahrhundert. Die Gefäße sind sämtlich mit einem gelblichbraunen Ton überstrichen, auf dem dann mit Firnis gemalt wurde. Der Körper der Vasen wurde in einzelne Streifen oder Bänder zerlegt und Tiere in einfacher Wiederholung als Zierat benutzt. In Korinth lernen wir etwa im 7. Jahrhundert die sogenannte schwarzfigurige Vasenmalerei kennen, d. h. es werden Schattenbilder mit dunkelbraunem Firnis unmittelbar auf den Tongrund gemalt und mit einem scharfen Stift die Einzeichnungen in die Schattenrisse vorgenommen. Die antike Mythologie bot vorweg die Szenen. Das in Attika hergestellte Geschirr zeichnet sich vor allem durch den tiefschwarzen Firnis aus. Die von den attischen Geschirrmalern bevorzugten Formen waren die der Amphora. Jedenfalls überragt Athen sehr bald alle anderen Fabrikorte durch die Formenschönheit der Vasen, durch die Leuchtkraft des Firnisüberzuges und die Sauberkeit der Ausführung.

Noch vor den Perserkriegen sind und zwar wiederum in Athen die rotfigurigen Gefäßmalereien entstanden, d. h. seit etwa 540 begann man auf dem schwarz gefirnißten Grund, der die ganze Vase überzog, die Gestalt im natürlichen Rot des Tons auszusparen, und da innerhalb dieser roten Umrisse sich die feinsten Einzeichnungen verwenden ließen, so konnte man jetzt erst zu einer naturwahren Darstellung gelangen. (Abb. 17.)

Hier in Athen nahm nun auch die Monumentalmalerei ihre bedeutsamste Entwickelung. Der Träger dieser Monumentalmalerei war Polygnotos, der von der Insel Thasos stammte. Sicher hatte längst eine große Malerei bestanden, wir erfahren jetzt aber erst Näheres. Nach der Beschreibung, die wir von Polygnotos Werken erhalten haben, verwandte er die Technik eines Zeichners, der die Umrisse farbig ausmalte.

Seine Kompositionen waren sehr umfang- und figurenreich, ohne daß er sie aber mittels der Perspektive zu meistern imstande gewesen wäre. Er baute, was hintereinander erscheinen sollte, übereinander auf; trotzdem wird die Klarheit und Deutlichkeit der Schilderung sehr gelobt. Für lange Zeit blieb er ein maßgebender Künstler nicht nur für die Malerei, sondern auch für die Plastik. Spätere Meister, hören wir, haben ihn wohl in der Technik, doch keiner an Erhabenheit und Gedankenfülle übertroffen. Während Polygnotos al fresco malte, mehr oder weniger nur kolorierte, schuf Apollodoros, ein Zeitgenosse des Phidias, Tafelbilder mittels einer Temperatechnik, die ihm, den Berichten nach, eine genaue Modellierung der Form gestattete, und da er auch über Kenntnisse in der Perspektive verfügte, so war er in der Lage, den Raum in künstlerischer Weise zu beherrschen. Ihn übertraf, nach der Meldung des Plinius, Zeuxis aus Heraklea; er war der Führer der Malerschule während der Zeit des Peloponnesischen Krieges und lebte in Ephesos, in Athen und auch in Sizilien.

Abb. 16. Tanagra-Figur. Im Britischen Museum zu London. Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co. in London. (Siehe Seite 18.)

Er legte sehr großes Gewicht auf seine technische Vollendung und griff auch ersichtlich über die Szenen aus dem religiösen Sagenkreise hinaus in die Darstellung profangeschichtlichen, legendarischen und sittenbildlichen Charakters. Großer Berühmtheit erfreute sich vor allen Dingen seine Helena, die er nach fünf der schönsten Mädchen der Stadt für den Heratempel zu Kroton malte.

Ein Zeitgenosse und der größte Rivale des Zeuxis war Parrhasius in Ephesos, der in der Fähigkeit eine vollkommene Illusion zu erzielen, Zeuxis noch übertroffen zu haben scheint. Es wird erzählt, daß Zeuxis einmal Trauben so naturwirklich gemalt hätte, daß die Vögel daran pickten, während Parrhasius einen Vorhang derartig täuschend gemalt haben soll, daß Zeuxis selbst sich täuschen ließ und ihn beiseite schieben wollte.

Wir können also feststellen, daß in dieser Zeit des 4. Jahrhunderts eine hochgesteigerte Technik, ja eine technische Bravour und eine sehr persönliche Erfassung der Motive durch die Künstler herrschte. Allerdings müssen wir bei diesem Urteil zugestehen, daß wir von dieser Tafelmalerei gar nichts mehr besitzen. Am nächsten kommen, wie es scheint, diesen Malereien die Vasenbilder, die nicht auf dem Tongrund, sondern auf einem ganz hellen, gewöhnlich weißen Grunde gemalt wurden; denn in diesem Falle konnte man, wie bei den Tafelbildern, sich aller Farbemittel bedienen, vornehmlich zeigen uns die Lekythen (Graburnen), welche Vollendung der Licht- und Farbenbehandlung die Maler dieser Zeit erreicht haben. —

Von Osten her trat der Grieche in den Tempel, nicht in sklavischer Demut, in freier Schönheit als stolzer Mensch ein. Wie die Säule ragt seine schlanke Gestalt empor, die der Wurf des Gewandes völlig heraustreten läßt. Auch hier besiegte das griechische Schönheitsgefühl den Orient; denn die Grundzüge der Tracht der klassischen Zeit waren von hier entlehnt. Aber auch in diesem Falle erhält der Zwang eines Schemas keine Geltung. Denn die antike Kleidung ist durch die Art und Weise, wie die allen gemeinsamen Stücke von dem Einzelnen um- und angelegt wurden, jedesmal wieder der Ausdruck der einzelnen Persönlichkeit. Das Gewand des Griechen war in

Abb. 17. Amphora mit Darstellung des Anchises und Äneas.
Griechisches Tongefäß im Königl. Museum zu Berlin. (Siehe Seite 19.)

der Tat das „tausendfache Echo" eines von Natur elegant gebildeten, durch unabläßige Übung geschmeidig-kraftvoll gewordenen Körpers. Von Schneiderarbeit ist nicht viel zu sehen. Die volkstümlichen Gewänder in der Blütezeit sind der Chiton und das Himation. Mann und Weib tragen das gleiche Kleid, den Chiton als Rock, hingegen das Himation als Mantel. Der Chiton war ein längliches Stück Stoff, das man an der linken Seite des Körpers unterhalb der Achsel anlegte und mit seinen beiden Zipfeln zunächst auf der rechten Schulter und dann zur Bildung des Armloches auf der linken Schulter durch je eine Agraffe befestigte. Ein umgelegter Gürtel verhinderte, daß die offene rechte Seite des Gewandes zu weit auseinanderklaffte (s. Abb. 12 u. 13). Wem es gefiel, schloß sie gleichzeitig als Zierde noch durch eine Reihe von Agraffen. Um jedoch der täglichen Mühe des Schließens überhoben zu sein, nähte man das Gewand in der Länge des Oberschenkels an der rechten Körperseite zu. Hierdurch war zwar das Umschlingen des Chitons in der bisherigen Weise unmöglich geworden, er mußte wie ein Hemd über den Körper gezogen werden, die Art wurde aber wegen der Einfachheit des Umziehens beliebt und gebräuchlich.

Das Himation, das Gewand der klassischen Zeit, verdrängt die orientalische Chilaina. Dieser Mantel bestand ebenfalls nur aus einem Stück Zeug von länglicher Form. (Abb. 18.) Das Umlegen erforderte großes Geschick und wurde daher der Jugend schon frühzeitig von der Hausfrau oder den mit der Erziehung beauftragten Sklaven gelehrt. Ein schmales Ende des Himation wurde über die linke Schulter genommen, das andere schmale Ende um den Rücken und ober- oder unterhalb des rechten Armes zur Brust geführt und über die linke Schulter nach hinten geworfen. Wer die Kunst der Drapierung in einer Weise verstand, daß die Falten leicht und elegant dahinflossen, und wer gar den rechten Arm und die Hände im Himation zu bergen wußte, stellte sich das Zeugnis eines wohlerzogenen Menschen aus. Außer dem Himation war die Chlamys, ein kurzer, an der rechten Seite offener Mantel, der besonders beim Reiten und Wandern getragen wurde, beliebt. Immer war das Kleid nur ein Schutz, niemals eine selbständig für sich bestehende Verhüllung der edelgebildeten Gestalt, deren Haupt, bei beiden Geschlechtern, der natürliche Kranz gerne zierte oder der Filzhut deckte. (Weiß.)

Abb. 18. Sophokles.

Eben dasselbe Stilgefühl bildete der Schmuck aus künstlerischem Edelmetall, der Mann und Frau zierte. Auch dieser besaß nur Kunst-, nicht Materialwert, denn die hervorragendsten Künstler stellten ihre Kraft in den Dienst der Goldschmiedearbeit. Diademe, Ohrgehänge, Goldplättchen zum Aufnähen, Gürtel und Gürtelschnallen, Halsbänder, Arm- und Beinringe für die Frauen, Agraffen für beide Geschlechter bildeten die Aufgaben, die die Schmuckliebe stellte. (Abb. 19.)

Das Material wird ganz ungemein dünn gearbeitet, so daß die Blumen, die Blätter, Sphinxe und Greife, Götterfiguren im zartesten Relief erscheinen, umgeben von zierlichster Filigran- und Goldperlen-Granulierarbeit. Wahrscheinlich wurden diese Schmucksachen mittels Steinformen hergestellt, über welche das Goldblech mit einem Holzhammer bearbeitet wurde.

Auch das Email zogen die Griechen als Schmuckmittel heran. Der Kranz in den goldenen Locken des olympischen Zeus stellte einen in grünem Email ausgeführten Ölzweig dar. In Kertsch in Süd-Rußland wurde der „Kalathos" einer Demeterpriesterin gefunden, ein Korb aus Gold, der am oberen Rande mit Emailrosetten und figuralen Darstellungen geschmückt war. In diesen zierlichen Werken des antiken Kunstgewerbes offenbart sich ein Reichtum an Erfindung, eine Fülle von künstlerischen Gedanken, die immer wieder in Erstaunen setzt. In technischer Hinsicht gibt es keine Schwierigkeit, der die Künstler nicht gewachsen wären. Jedes einzelne Stück ist die persönliche Schöpfung eines denkenden, begabten Kopfes.

Diesen Schmuckgegenständen sei der wohl nicht zusammenlegbare Sonnenschirm und der Fächer angegliedert. In Hellas war der Fächer seit altersher bekannt, denn Vater Homer zeigt uns Aphrodite, wie sie ihn in ihren zarten Händen hält. Wer den Gebrauch des Fächers den Griechen übermittelte, läßt sich nicht nachweisen; vermutlich brachten phönikische Kaufleute dieses Gerät nach Europa. Auf antiken Bildwerken, die aus Griechenland stammen, trifft man nur blättertragende Frauen; denn anfangs scheinen nur natürliche Blätter als Fächer verwendet worden zu sein. Erst später wurden diese künstlich ersetzt und erhielten dann jene vollendete Form, deren edles Gleichmaß wir an allem bewundern, was alt-hellenische Meisterhände geschaffen haben.

Der griechische Fächer war ein der Venus geweihtes Toilettenstück. (Abb. 20.) Er blieb es auch dann noch, als aus Kleinasien um das 5. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung der Pfauenfederwedel als Kühlungspender nach Hellas kam. Ist doch der Pfau, gleich dem heiligen Lotos, ein Liebling der Himmelskönigin. Männer trugen in Griechenland keinen Fächer, da das gemäßigte Klima seine Verwendung nicht unbedingt erheischte.

Als Schmuck des Fingers der Männer finden wir den Siegelring, der bei Homer noch nicht erwähnt wird, aber jedenfalls ca. 530 v. Chr. bereits vielfach getragen wird. Seit den peloponnesischen Kriegen (431—404 v. Chr.) wächst das Wohlgefallen an Ringen stetig, und Aristophanes geißelte bereits die jungen Leute Athens, die die Finger bis an die Nägel mit prächtigen Ringen bedeckten. Auch bei den Frauen finden wir bereits die Freude an diesem Schmuck. Diese Ringe waren mit hoch- und tiefgeschnittenen Steinen geziert. Die griechischen Glyptiker erreichen mit dem Aufwand möglichst weniger Mittel alles Wesentliche. Nie sieht der Betrachter es der Arbeit an, daß die Materie dem Künstler den geringsten Zwang angetan habe. Als voller Meister des Stoffes steht dieser da, und der Geist, nicht die Materie herrscht, kein Teil drängt sich übermäßig hervor, alles tritt in das wahre Verhältnis und äußert seine Wirkung nur in der unverkennbaren, unwiderstehlichen Harmonie des Ganzen: dabei die höchste Einfachheit, wo der Künstler mit Klarheit weiß, was er geben will, und nicht ratend dort und da anhäuft, was nicht zur Sache gehört. Diese Wahrheit mit der Schönheit der Ausführung gepaart, bildet eben jene unerreichte Grazie, Huld und Anmut griechischer Werke aus den blühenden Zeiten der Kunst von Perikles bis nach Alexander dem Großen. Man war auf die Höhe der Steinschneidekunst gelangt. (Bucher.)

Begleiten wir jetzt diese Männer und Frauen auf ihrem Gange vom Tempel in das eigene, zur klassischen Zeit sehr bescheidene Heim. Der Materialprunk dieser Häuser wurde durch den stark vorherrschenden Fachwerkbau ausgeschlossen, so daß er sich äußerlich im bescheidensten Gewand präsentierte. Der Mittelpunkt der Innenanlage war der Hof (Aula), wo die Familie die größte Zeit der sonnig-schönen Tage verbrachte. In reicheren Häusern umfaßten bereits hier Säulen den kleinen Garten. Die Wohnräume umgaben den Hof, ein Obergeschoß wird bei den kleinen Abmessungen kaum bestanden haben. Genauer lernen wir das griechische Haus erst in der üppigeren hellenistischen Zeit kennen, dessen gewöhnliche Anlage etwa folgende ist.

Abb. 19. Etruskischer Schmuck nach griechischen Vorbildern. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.
Nach: „Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes," Martin Oldenbourg, Verlagshandlung in Berlin. (Siehe Seite 21.)

Die Eingangstür führt in einen nicht übermäßig breiten Flur, zu dessen Seiten sich Pferdeställe und Gelaß der Dienerschaft befinden. Am Ende dieses Ganges öffnet sich eine Tür in den ersten Hof (Peristyl), der der Glanzpunkt der Behausung ist. Säulen begleiten an vier Seiten den Hof, geschmückte Eingangstüren schließen die Gemächer ab, und die Wände tragen farbigen Verputz, vorn die Deckenfelder reiches Schnitzwerk. In reichen Häusern führen die Säulengänge nach Norden zu den Gemäldesälen, nach Osten in die Bibliothek, nach Westen in die Sprechsäle und nach Süden in quadratische Zimmer von der Größe, daß bei vier Tafeln für Bedienung und Spiele noch Platz ist. Diesen ersten Säulenhof umschließt also die Männerwohnung. Hinter diesem Hofe liegt, durch Gänge mit jener verbunden, die Frauenwohnung. Diese besteht aus einem an drei Seiten mit Säulen geschmückten Hof; auf der vierten Seite öffnet sich ein rechteckiger

Raum zwischen zwei Stirnpfeilern (Prostas oder Parastas genannt). Ihm zur Seite liegen zwei Schlafgemächer (Thalamos und Amphithalamos). An den übrigen Seiten befinden sich die dem Haushalt dienenden Gemächer, wie Speisezimmer, Schlafgemächer und Gesindestuben. Diese Frauenabteilung heißt Gynaikonitis.

Durch diese Verbindung eines Säulenhofes mit dem bürgerlichen Wohnhaus war ein bequemes Mittel gegeben, Gärten und Parkanlagen in das Ganze hineinzuziehen, um die Häuseranlagen zu erweitern, allen Bedürfnissen, insbesondere denen nach Licht und Luft gerecht zu werden. (Adamy.)

Die stark ausgeprägte Gartenliebe des Altertums findet auch in der künstlerischen Entwickelung der griechisch-römischen Kultur ihren Ausdruck. Wie immer trat auch in Griechenland die Gartenkunst als solche erst dann auf, als die Architektur sich vollendet hatte. Zwar schildert Homer die Gärten des Alkinoos, die Gärten von Ithaka und den Hain der Kalypso, aber es sind Schilderungen von der Schönheit und Üppigkeit der Natur; von einer eigentlichen Gartenkunst oder einem Gartenstil ist durchaus nicht die Rede. Es sind Obstgärten mit ihren prangenden Früchten, die seine Phantasie beschäftigen. — Olympia ist gleichsam eine große gartenarchitektonische Anlage mit Baumgruppen, Ruhebänken, Terrassen, Brunnen, Statuen usw. im Umkreis der Tempel, Altäre, Schatzhäuser und Wettkampfplätze. Der wichtigste Teil des Festplatzes war der heilige Hain, ein mit einer Mauer umschlossenes Viereck, von Platanen und Ölbäumen beschattet; links vom Eingang stand der Ölbaum, von dem die Siegeskränze geschnitten wurden und den Herakles gepflanzt haben soll.

Dem bürgerlichen Hause fehlte das Gärtchen nicht. An den Vorplätzen der Häuser standen Lorbeerbäume, daneben Hermen oder Spitzsäulen. Alkibiades gab das Beispiel eines höheren Wohnhausluxus. Blumen und Schlinggewächse, plätschernde Wasser verwandelten den mit Säulenhallen umgebenen Hof des Hauses, wo sich das Familienleben abspielte, in eine gärtnerische Anlage. Am herrlichsten kam die griechische Gartenkultur in den hellenischen Pflanzstätten zur Entfaltung.

Von den eigentlichen Einrichtungsgegenständen, besonders dem hölzernen Mobiliar wissen wir wenig, da so gut wie nichts erhalten ist; aber immerhin können wir an der Hand der Überlieferung wie an den ganz wenigen Resten der Holzarbeiten feststellen, daß die Griechen die Tischlerei aus dem Fundament verstanden. Die Wände umliefen Truhen und Bänke, die als Sitzgelegenheiten und als Aufbewahrungsorte dienten. Die Thronsessel der homerischen Zeiten wichen den mit Polstern und Fellen belegten leichteren Lehnstühlen und lehnenlosen Sesseln. Aus dem Orient kam die Sitte, bei den Mahlzeiten zu liegen und verschaffte der „Kline", einem vierfüßigen Liegegestell mit Gurten, Matratzen und Kopfpolstern, die vornehmste Stelle im Haushalte. Frühe scheint hier die Bronze das Holz verdrängt zu haben. Der Dreifuß, der mit einer Platte versehen auch als Tisch diente, wird ebenfalls ein Hauptstück der Wohnung.

Der Stoff, aus dem die meisten Geschirre im Gebrauch des täglichen Lebens hergestellt wurden, war der Ton, den man mit Töpferscheibe und im Brennofen behandelte. Die Formen sind bereits in der älteren vorklassischen Zeit außerordentlich praktisch dem Material entsprechend und mannigfach. Sie verraten ein starkes Streben nach künstlerischer Gestaltung.

Mit dem ausgehenden 5. Jahrhundert erbleicht der Glanz der attischen Vasenmalerei. Nur Unteritalien (Großgriechenland) konnte das Erbe der Athener selbständig verwalten, zu eigenen, sehr farbenreichen Leistungen gelangen, von denen die besten dem 4. Jahrhundert angehören. Für diese hellenistische Keramik ist das Zurücktreten der Bemalung gegenüber dem Reliefschmuck charakteristisch; auch macht sich die Einwirkung der Metallindustrie, die erst in dieser Zeit Besitz vom Hausgerät der Griechen nimmt, geltend.

Die Geschichte der antiken Metallindustrie, die ihre stärkste Anregung von Jonien erhielt, vermögen wir nicht, wie die der Vasen, lückenlos zu verfolgen; besonders für die ältere Zeit sind wir auf einzelne Stücke verwiesen, und erst von der hellenistischen Periode an wird der Besitzstand an Monumenten ein größerer. Jedenfalls ist es aber ersichtlich, daß die alten Griechen bereits außerordentlich erfahrene und geschickte Bronzearbeiter waren, die sowohl dies Material selbst mit dem größten Verständnis aus sehr fein abgewogenen Mischungen von Kupfer, Zinn, Gold und Silber herzustellen imstande

Abb. 20. Mädchen mit Fächer. Tanagrafigur.
Im Königl. Museum in Berlin. (Siehe Seite 21.)

waren, als es auch zu gießen wie zu treiben verstanden. Diese letzte Technik wurde namentlich für die kleineren und größeren Erzeugnisse des Kunstgewerbes verwendet.

Unzählige aus dünnstem Bronzeblech getriebene Reliefs zierten ehemals die täglichen Geräte und Gefäße, die Möbel und die Waffen; unzählige Reliefs die Weihgeschenke an die Götter und die verfügbaren Flächen an den Götterbildern selbst. Diese Arbeiten wurden entweder über dem Treibepech, dem Bleiklotz herausgehämmert oder in Stein-Metallformen hineingedrückt. Für die aus Bronze gefertigten Geräte, die Gefäßhenkel und -Füße, die kleinen Statuetten, bevorzugte man den Vollguß. Die Gefäße selbst stellte man mittels der verlorenen (Wachsform) in sehr dünnwandigem Hohlguß her, Lötung verband die einzelnen Teile, und Gravieren, das Punzen, die Tauschierung, das Niellieren gaben schließlich dem Werke die Vollendung.

Abb. 21. Griechisches Schmuckgerät.
Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Als wichtigstes kunst- und kulturhistorisches Ergebnis aus den, wie bemerkt, nur vereinzelt überlieferten Werken der Metallindustrie der älteren griechischen Kunst, geht vor allem das eine hervor, daß die Kunst sich keineswegs nur dem Luxus zuwandte, sondern sich gleichermaßen dem Bedürfnisse des Alltags anpaßte. Es gibt wohl keinen Gefäßhenkel dieser Zeit, der nicht irgend einen plastischen oder gravierten Schmuck aufwiese, keinen Gerätfuß, der nicht als Tatze gestaltet oder sonst in eine Kunstform übersetzt wäre, keinen Spiegel ohne sorgsame Dreharbeit an der Spiegelplatte, keinen Dreifuß ohne Verzierung der Streben, kein größeres Möbelstück ohne Metallbeschlag. Unter den Gebrauchsgeräten scheinen vornehmlich die Dreifüße, die Kandelaber, große Gefäße, wie Weinkannen, und zierliche Schalen, Lampenuntersätze, Bettgestelle, die Spiegel beliebt gewesen zu sein. Allerdings haben wir hier als Belegmaterial vor allem an die Funde in und bei Pompeji (Boscoreale) zu denken, die der späteren hellenistischen Zeit zugewiesen werden, aber trotzdem ebensosehr zur Kenntnis des griechischen als des hellenistisch-römischen Lebens beitragen. Von altgriechischen Spiegeln besitzen wir eine größere Anzahl, die ausgesuchte Sorgfalt erkennen lassen; besonders schön sind die Deckel der polierten, der Betrachtung dienenden Spiegelseite mit reliefierten Darstellungen aus dem Kreise der Venus, mit badenden Nymphen, die ein Pan belauscht, und ähnlichen Bildszenen geschmückt. Diese Spiegel werden nicht selten von kleinen Statuetten getragen. Jedenfalls haben die Künstler dies wichtigste Zubehör zur weiblichen Toilette mit einer sorgsamen Liebe bedacht, die in diesem Falle, wie allen guten Bronzearbeiten der damaligen Periode von der Zeit glänzende Belohnung durch die wundervolle in grünen und blauen Tönen schimmernde Patina erhielt. (Abb. 21.)

Der Bronzetechnik gesellte sich frühe die Edelschmiedekunst in starkem Maße zu. Alle primitiven Völker sind früher in den Besitz der Metalltechnik und zur Freude an Gold- wie Silberarbeiten eher, als zu einem reichen künstlerisch vornehmen Heim nötig, gelangt. Die ältesten griechischen aber, auf der Kultur des Morgenlandes beruhenden

Werke der Edelschmiedekunst, die wir besitzen, stammen aus den Funden Schliemanns in Mykenä. Sie lassen eine ganz erstaunliche Kenntnis in der Schmiede- und Treibetechnik und nicht minder ein vorzügliches Verständnis für Materialgerechtigkeit wie Zweckmäßigkeit im Aufbau erkennen. Berühmt sind vornehmlich die in Vaschio in Lakonien gefundenen, in Kreta (4. Jahrh. v. Chr.) gearbeiteten Becher, auf denen der Fang der Stiere zum Opfer in getriebener Arbeit geschildert wird.

Interessant ist es auch, daß bereits in diesen entlegenen Jahrhunderten Silber und Gold ineinander eingelegt wurden. Diese Technik war besonders bei Waffen beliebt. Man legte zuerst einen breiten Kupferstreifen in das Eisen hinein, grub dann die Zeichnung aus und schlug in diese Gold und Silber. Auch auf diesem Gebiete erfreute sich Kreta eines besonderen Ansehens.

Von den Silbergefäßen der Glanzzeit der Griechen ist wenig auf uns gekommen. Was von ihnen erhalten ist, zeigt auch diesmal vorzüglich erdachte, außerordentlich zierliche Form, mit einer Technik, die über alle Mittel verfügt, gearbeitet. Offenbar sprechen in dieser Zeit stark asiatische Einflüsse mit, die vornehmlich durch die Perserkriege gestärkt wurden.

Die herrliche, bei Jekatherinoslaw gefundene Vase mit Darstellungen vom Einfangen und Zähmen der Pferde ist das beste uns erhaltene Werk. Dann sei aus einem großen Funde in Torent eine Schale erwähnt, deren Reliefbild ein Mädchen mit einem Jüngling im Gespräch zeigt, während ringsherum Masken angeordnet sind (300 v. Chr.) Noch zur Römerzeit besaßen die Namen altgriechischer Edelschmiede, wie Mentor, hellen Klang.

Wie waren die Fußböden, die Wände geschmückt? In hellenistischer Zeit sicher mit musivischen Arbeiten, mit Malereien in Fresko und Wachsmalereien auf Holz. Erhaltene Gebäude besitzen wir aus dem eigentlichen Griechenland nicht. Trotzdem dürfen wir nach den Nachrichten über die altklassische Malerei den Schmuck der Wände durch Gemälde von hohem Kunstwerte annehmen. Zu einer klaren Beantwortung dieser Frage wie für so manche Ergänzung des Bildes, das wir uns namentlich von dem Tun und Treiben in Athen so gerne vor die Seele rücken, muß die hellenistisch-römische Kunstperiode die Mittel bieten. Denn in Italien, in Groß-Griechenland wie in Rom wurden die letzten Konsequenzen des altgriechischen, und, fügen wir es gleich hinzu, des orientalischen Schaffens für das Kunstgewerbe gezogen. Denn es gibt im Grunde mehr eine Kunst bei den Römern als eine römische.

Die Römer. In der Baukunst war die Wirksamkeit der Römer unstreitig am bedeutendsten, und die Geschichte der römischen Privatgebäude ist die Geschichte des römischen Luxus. Die Architektur der Römer ist teilweise auf den Nutzbau, teilweise

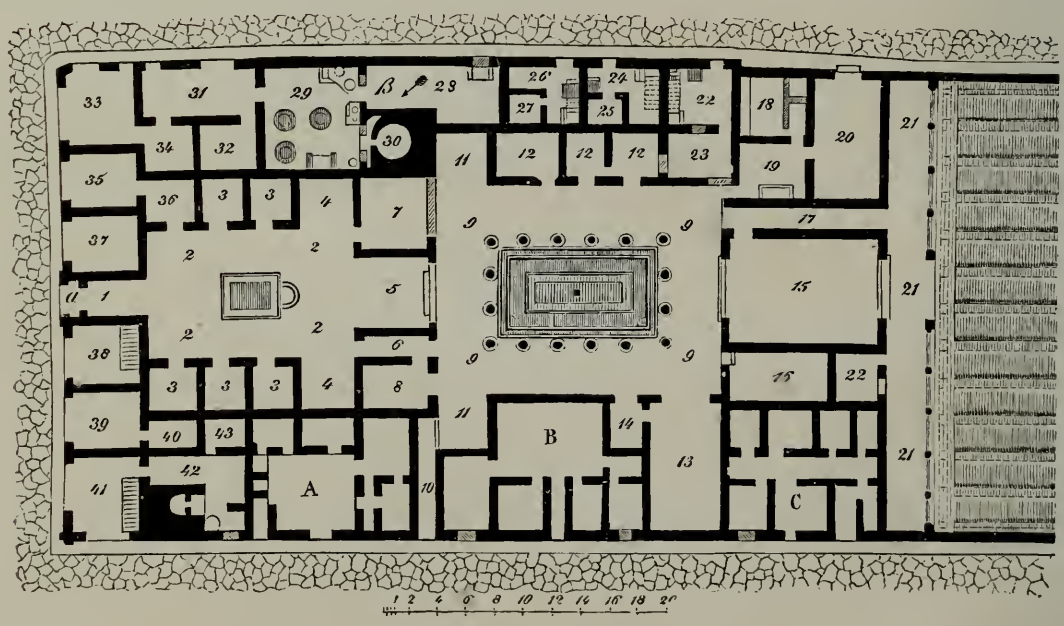


Abb. 22. Grundriß des römischen Hauses des Pansa.
Nach: Overbeck, „Pompeji". Verlag von Wilhelm Engelmann in Leipzig (Siehe Seite 28.)

Abb. 23. Ansicht des Peristilio. Domus Vettiorum. Pompeji.
Nach einer Photographie von G. Brogi in Florenz. (Siehe Seite 28.)

auf den Prunkbau hin gerichtet. Die Tempelbauten der Römer tragen nicht mehr in demselben Maße wie bei den Griechen das strenge Bildungsgesetz in sich, auch suchte man die griechischen Formen reicher auszugestalten.

Die vornehmsten Bauwerke der Römer, die echt römischen, entstanden aus der Verbindung des Gewölbebaues mit dem hellenischen Formenkreis.

Das römische Wohnhaus, im allgemeinen einstöckig, entwickelt sich aus dem italienischen Bauernhaus, das Wohnung, Scheune, Stall unter einem Dache vereinigte. Das Atrium des Stadthauses ist die Diele des Bauernhauses; erst nach Durchbrechung der Decke konnte der offene säulenumstandene Hof entstehen, unter Entlehnung aus der griechischen Baukunst. Der italienische Wohnhausbau trat hiermit in die letzte und höchste Phase seiner Entstehung, er entwickelte sich zugleich zum Palastbau. Der Beginn dieser Neubildung fällt in Pompeji in das 3. Jahrhundert v. Chr. Aus den „engen" und „dunkeln" Häusern werden jetzt freundliche, lichtreiche Wohnungen, die allen Bedürfnissen des verfeinerten Lebens genügen. Wir können in diesen Häusern drei Teile unterscheiden: den vorderen Teil mit der Straßenfront, der zwischen den in das Haus hineingezogenen und meistens vermieteten Läden und Werkstätten (Tabernen) den Eingang hatte; den mittleren Teil, das alte Atrium, den hinteren Teil, der zweite Säulenhof (Peristyl) mit dem Garten (Hortus). An Stelle der Lichtspalten werden jetzt größere, durch Läden und Gitter verschließbare Fenster angelegt, selbst für den Oberstock der Vorderseite; das Atrium wird an der Rückseite durchbrochen, so daß hier eine neue Lichtquelle geschaffen wird; auch wird wohl der eigentliche Hof (das Impluvium) dadurch erweitert, daß man die Dachbalken auf Säulen legt. Ferner wird das Obergeschoß auf die hinteren Räume ausgedehnt. Das Atrium verliert seine Bedeutung als gemeinsames Arbeitszimmer, und für die einzelnen Tätigkeiten werden in dem erweiterten Hause besondere Gemächer geschaffen. Die Räume um das Atrium dienen der Öffentlichkeit,

die herrschaftlichen Privatgemächer, die Speisesäle werden um den zweiten Säulenhof (Peristyl) angeordnet oder gegen den Garten (Hortus) verlegt, die Küchen und Aborte an einem entlegenen Orte untergebracht, wo sie das verfeinerte Gefühl nicht verletzen können. (Durm.) (Abb. 22.)

In Rom, in der römischen Baukunst konnte man den edlen Marmor einfach nicht erschwingen. In den Provinzen nahm man wie in Rom das Material (travertin), das zur Hand war. Surrogate und künstliche Steine, Stampfmauerwerk und der Betonbau kommen in Aufnahme, nur im Innern wird das minderwertige Material mit poliertem Stuck verkleidet. (Krauth.) Diese Neigung zum protzenhaften Prunk bricht überall hindurch.

Die römische Kunst vermag weit weniger als die griechische die innere Harmonie zwischen Skulptur und Architektur herzustellen. Die freien Flächen der Architektur bedecken die Römer überreich mit Reliefs, ihre öffentlichen und privaten Gebäude, ihre profanen wie kirchlichen Monumente, ihre Tempel, Basiliken, Türme, Villen waren überschüttet mit skulpierten Ornamenten und Basreliefs. Ein gewisser Protzengeschmack des Kaiserreiches gefiel sich in dieser dekorativen Verschwendung — aber die Verbindung zwischen Anlage und Schmuck ist selten, nur zu oft zeigt sich die Dekoration als eine Zutat. Eine Ausnahme dürfte hier gemacht werden, der Triumphbogen. Hier gehen die großen starken Linien der Architektur, die Proportionen mit den Medaillons, den Friesen, den Statuen, wie etwa am Bogen des Konstantin, zusammen eines Weges.

Überblicken wir, schreibt Durm, nun alle diese Räume in ihrer Gesamtanlage, so ist nicht zu leugnen, daß sie, insbesondere im Verhältnis zu unseren modernen Wohnhäusern, der architektonischen Geschlossenheit entbehren, daß sie mehr nach praktischem Zwecke kombiniert, als nach ästhetischem zusammengestellt sind. Eine Hauptursache, weshalb für den Außenbau, die Fassade, fast nichts geschah und geschehen konnte. Allein wir haben zu berücksichtigen, daß die Alten bei ihrem im Laufe der Zeit sich steigernden Verlangen nach Licht und Luft die Anwendung des Glases zu baulichen Zwecken in größerem Umfange nicht versuchten, und daß sie deshalb zu diesem Mittel der Hofarchitektur ihre Zuflucht nehmen mußten. So zogen sie die Natur selbst in das eigentliche Bauwerk hinein, und die Wohnräume bedurften, zumal da sie bei dem milderen Klima des Südens zu ständigem Aufenthalte nicht dienten, noch nicht der bei uns üblichen Größe. Die halb im Freien, halb im künstlich errichteten Baue befindlichen Räume aber, seien es nun die großen Säulenhallen (Abb. 23) mit ihren Wasseranlagen, seien es die sorgsam gepflegten Gärten mit all ihrem der Natur und Kunst entlehnten Schmuck, waren schon an sich von höchstem malerischem Reiz, so daß der vom Glück Begünstigte nicht nur in allen Ansprüchen an ein bequemes und den Bedürfnissen genügendes Leben befriedigt wurde, sondern auch innerhalb der Wände seines Heims sich hoher Schönheiten erfreuen durfte; dieses um so mehr, da nicht bloß die Verbindung von Architektur und Natur sie hervorbrachten, sondern auch die Plastik und Malerei erst recht ihre Kräfte hier erprobten. Die kostbarsten Marmorarten wurden (in den Kaiserpalästen) als Baumaterial verwendet, Mosaiken bedeckten Boden und Wände, marmorne und bronzene Statuen schmückten die Räume, die die kostbarsten Möbel, Stoffe, kunstgewerbliche Gegenstände aller Art und aus allen Ländern der Welt mit einer im Abendlande nie gesehenen Pracht ausstatteten.

Das Bild der antiken Bauwerke vervollständigt sich erst, wenn man den farbigen Schmuck hinzudenkt. Die struktiven Teile des Hauses, Säulen, Gebälke, Giebel und auch die raumbegrenzenden Wände und Decken waren mit kräftigen Farben bemalt, wie auch der Fußboden im Schmucke bunter Mosaiken prangte und farbenprächtige Stoffe, vor Türöffnungen und zwischen den Peristylsäulen gespannt oder auf dem Boden liegend, den Farbenreiz des ganzen Innern erhöhten. Der tiefblaue Himmel, die glänzenden durch das Impluvium einfallenden Sonnenstrahlen, das spiegelnde Wasser einer Fontaine, ein Flor von bunten Blumen, geschmückte Menschen in farbigen, reichen Gewändern, reizende Durchblicke und Perspektiven, Beleuchtungseffekte in den einzelnen Räumen lassen das südliche Heim, abgeschlossen vom Straßenlärm und Staub, in einem Zauber erscheinen, der den nordischen Wohnungen trotz Glasfenster und Glasdächer, Wintergarten und Zentralheizung, für immer fremd bleiben muß. Die anmutige Dekorationsweise in Stuck und Malerei konnte nur im gesegneten Klima des Südens aufkommen und bestehen; sie konnte sich nur bei einer Bauweise ohne Fenster so eigenartig entwickeln; sie verlangte die ganze Wand zum Gedeihen und weniges Hausgeräte.

Der auffälligste Schmuck des römisch-hellenistischen Privathauses besteht in der ausgedehnten Verwendung der Mosaik- und Wandmalerei. Das Mosaik ist allem Anschein nach den Griechen aus dem Orient zugekommen. Als Fußbodenverzierung haben sie es

Abb. 24. Pompejanische Wandmalerei aus dem Hause des Spurius Mafor.
Nach: Mau „Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji"; Georg Reimer in Berlin.
(Siehe Seite 29.)

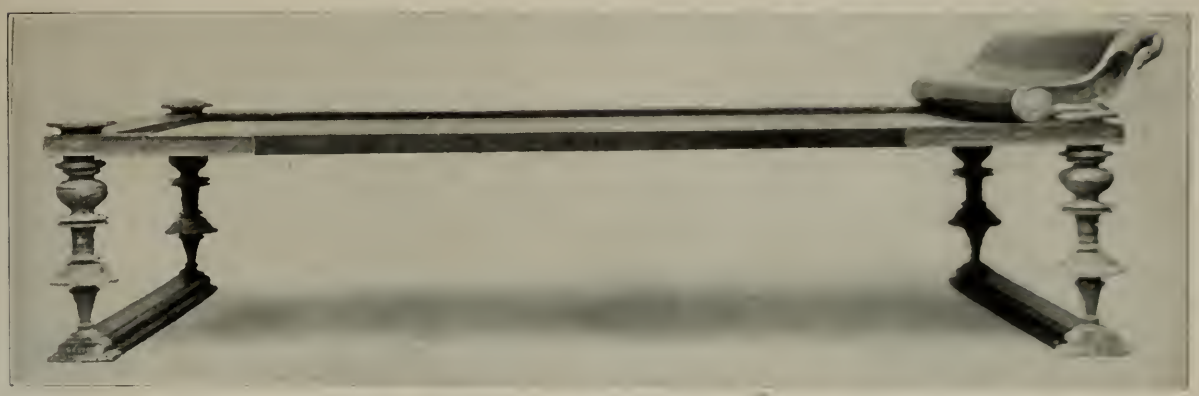


Abb. 25. Liegebett aus Pompeji. (Siehe Seite 30.

bereits im Zeustempel zu Olympia (5. Jahrh. v. Chr.) angewendet. Aber erst die Zeiten Alexanders des Großen und die der Römer zogen die Mosaikmalerei in ausgedehntem Maße zur Zierde der Wände und Fußböden heran.

Am pergamenischen Hofe arbeitete der Künstler Sosos, von dem Plinius sagt: „Am berühmtesten war in dieser Gattung (nämlich der musivischen Malerei) Sosos, welcher zu Pergamus den Boden in dem sogenannten ungekehrten Hause legte, welches diesen Namen bekam, weil er darin die Abfälle der Mahlzeit und was man sonst auszukehren pflegt, als sei es zurückgelassen worden aus kleinen und in verschiedene Farben getauchten Würfeln nachgebildet hatte. Wunderbar ist daselbst eine trinkende und das Wasser mit dem Schatten verdunkelnde Taube: andere sonnen sich und picken auf dem Rande einer Schale." Allerdings ist die Verzierung der Fußböden mit Menschen-Tierleibern, Blumen und Früchten entschieden an sich sinnwidrig, so schön auch die Arbeiten selbst sich darstellen.

Von diesen späten Griechen kam, wie man sagt, durch Sulla diese Kunst zu den Römern, die sie leidenschaftlich verehrten, so daß kaum ein Haus ohne diesen Schmuck blieb. Das Material boten feinere und stärkere Würfel aus buntfarbigem Marmor, aus Glasflüssen, Edelsteinen, die in den sorgsam zubereiteten Gips gelegt wurden. Das ganze Bild wurde dann geschliffen und geölt, so daß die Steine ihre volle Farbekraft erhielten. Die Motive wurden aus dem ganzen Bereich der Geschichte, der Mythologie und des täglichen Lebens genommen. Da man es liebte, die Wände etwa bis zu zwei Drittel der Höhe mit bunten Marmorplatten oder Stuck unter Heranziehung von Edelmetallen, Elfenbein u. a. m. zu belegen, so blieb die darüber aufsteigende glatte Wand für das Mosaikgemälde als geeigneter Platz übrig.

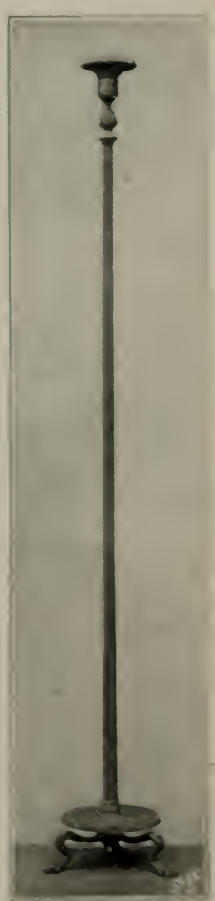


Abb. 26. Lampenträger aus Pompeji. (Siehe Seite 31.)

Das großartigste Monument ist wohl das 1813 in Pompeji gefundene Mosaikgemälde, das aus der Schlacht bei Issos die Szene darstellt, in der Alexander den Feldherrn des Darius durchbohrt. Ferner finden wir Kentauren im Kampf mit wilden Tieren oder die Entführung der Europa, kämpfende Gladiatoren u. dgl. m.

In Wettbewerb mit der wetterbeständigen Mosaik trat die Wandmalerei, die auch erst im römischen Hause zur vollen Geltung gelangte. Bei aller Flüchtigkeit der Ausführung haben die Schöpfungen der antiken Dekorationsmalerei einen überaus künstlerischen Reiz. Überall waltet die richtige Erkenntnis der einzelnen Elemente, d. h. die Anwendung einer richtigen, der Funktion der baulichen Werte entsprechenden Ornamentierung.

Man unterscheidet einen Inkrustationsstil oder plastisch-architektonischen, der sich als eine plastische, bemalte, in Stuck ausgeführte Nachahmung der Wandbekleidung mit Tafeln mehrfarbigen Marmors darstellt. Ihm folgt ein malerisch-architektonischer, ein malerisch-dekorativer (kurz vor und zur Zeit des Kaisers Augustus) und ein malerischer Stil schlechthin. (Abb. 24.) Das durchgehende System, das allen diesen gemalten Wanddekorationen eigen ist, besteht in der Dreiteilung der Wand der Höhe nach und der Zerlegung der Wand in Felder, die sich in bestimmter Weise durch alle drei Abteilungen fortsetzen.

Die ornamentale Durchführung und figürliche Belebung des Ganzen ist eine sehr verschiedene, je nach dem Sinn des Bestellers

und des Malers. In der Mitte jener einfarbigen Flächen war die natürliche Stelle für eingerahmte Gemälde sowohl als für einzelne Figuren und Gruppen auf dem farbigen Grunde selbst; anderwärts treten Figuren als Bewohner der (gemalten) Baulichkeiten zwischen Säulchen und Balustraden auf. Die Landschaftsbilder finden sich teils ebenfalls in der Mitte der farbigen Flächen, teils vor die Baulichkeiten, oft sehr wunderlich, angeordnet.

Die gemalte Architektur ist eine von den Bedingungen des Stoffes befreite. Säulchen, Gebälke und Giebel sind wie aus einem idealen Stoffe gebildet, bei welchem Kraft und Schwere, Tragen und Getragenwerden nur noch als Reminiszenz in Betracht kommt. Die Säulchen werden teils zu schlanken goldfarbigen Stäben mit Kanellierungen, teils zu Schilfrohren, von deren Knoten sich jedesmal ein Blatt ablöst, ähnlich wie wir es an vielen Kandelabern wiederfinden; ja bisweilen wird eine ganze reiche Schale ringsum gelegt; auch blüht wohl eine menschliche Figur als Träger daraus empor. Die Gebälke, oft mit reichen Verkröpfungen, werden ganz dünn, unten geschwungen gebildet und meist bloß mit einer Reihe von Konsolen, kaum je mit vollständigem Architrav, Fries und Deckgesimse versehen.

Der Hintergrund dieser malerisch hervorgezauberten phantastischen Baulichkeiten ist teils weiß, teils himmelblau, auch wohl schwarz, und kontrastiert sehr kräftig mit den dazwischen ausgespannten farbigen Wänden. Oft sind auf besonderen schmalen Zwischenfeldern noch leichtere Arabesken, Hermen, Kandelaber, Thyrsusstäbe u. dgl. angebracht. Die Künstler wußten sehr wohl, daß eine reiche Dekoration, um nicht bunt und schwer zu werden, in mehrere Gattungen geschieden werden muß. Der Sockel ist meist als Fläche behandelt und enthält entweder natürliche Pflanzen, wie sie an der Mauer wachsen; oder, auf besonders eingerahmtem dunklen Grunde, Masken mit Weinlaub, auch wohl fabelhafte Tiere, einzelne Figuren, kleine Gruppen u. dgl. (Mau.)

Abb. 27. Minerva-Schale. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.
Nach „Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes" Verlag von Martin Oldenbourg in Berlin. (Siehe Seite 31.)

Abb. 28. Römische Glasgefäße aus verschiedener Zeit.
Im Museum zu Mainz, Sammlung des Altertumsvereins. (Siehe Seite 32)

Den Hausrat der Römer kann man als reich und als arm bezeichnen; denn er beschränkte sich auf verhältnismäßig wenige Gegenstände und war überaus kostbar und edel in der Form. Was die Griechen an schönen und zweckmäßigen Bildungen der Möbel geboten hatten, wurde in den kostbarsten Materialien ausgeführt und mit allen Bequemlichkeiten des Orients ausgestattet. Das beliebteste Möbel im Hause war das Liegebett, das in der Tat bei Tag und Nacht nicht aus dem Gebrauch kam, denn in der Kaiserzeit lagen auch die Frauen bei den Mahlzeiten. (Abb. 25.) Elfenbeinerne, silberne, ja goldene Lagerstätten dieser Art waren nicht selten. Eine der künstlerisch vollendetsten ist die in Boscoreale gefundene und wesentlich aus Holz hergestellte Kline. Das Bett stand gewöhnlich auf einem Unterbau von Stein und war etwas höher als die Speiselager; das Polster, mit Wolle oder Federn gefüllt, wurde von ausgespannten Gurten getragen. Der Speisetisch war ursprünglich quadratisch, in den Kaiserzeiten wurde er rund, und an die Stelle des dreifach gebrochenen Lagers trat ein einziges halbrundes. Weiterhin wären die Krater, große Holzgefäße, die Kandelaber, die Lampenträger (Abb. 26) zu nennen, die schlank und elegant, von den zierlichsten Ornamenten umrankt, emporstiegen. Dem Geschmack der Römer entsprach hierbei die Bevorzugung des figürlichen Elementes und starker Ausladungen. Griffe an Spiegeln, Griffeln, Wagschalen, Schabeisen, Ständer von Leuchtern, Tischen usw. werden gern als menschliche oder chimärische Gestalten gebildet.

Fast ebenso mannigfaltig wie die Bronze wurde das Silber verwendet. Plinius klagt bereits, daß die Degengefäße der Soldaten, nach Verschmähung des Elfenbeins mit getriebenem Silber beschlagen seien, die Schwertschneiden an silbernen Kettchen klirren, die Frauen in silbernen Badewannen badeten. Die Verbindung der hellenistischen und der römischen Edelschmiedekunst vermögen wir unter den uns erhaltenen Arbeiten am besten in den Gefäßen und Schalen des aus 74 Stück bestehenden „Hildesheimer" Silberfundes (jetzt Berlin) erkennen, da hier späthellenistische und römische Werke nebeneinander auftreten. Zu den Wunderwerken der Treibarbeit überhaupt zählt die Minervaschale dieses Fundes.

Eine der schönsten Gewandfiguren der uns bekannten antiken Kunst, sitzt die Minerva mit der linken Hand auf den Rundschild gestützt, mit der Rechten eine Pflugschar oder ein Steuerruder haltend auf einem Felsstück, den Kopf in freier, überaus graziöser Bewegung nach links gewendet. Der aufgebogene Rand der Schale ist im Äußeren mit Schilfblättern, im Innern mit einem mit griechischer Feinheit in zartestem Relief getriebenen Palmettenfries geschmückt. Zwei flache, unten mit einem Ring versehene Henkel stehen horizontal vom oberen Ende ab. Der Stil der Gewandung, die vollen Formen des Körpers haben den Blick auf die pergamenischen Künstler des 2. christlichen Jahrhunderts gelenkt. (Abb. 27.)

Als das Hauptwerk der augusteischen Periode wird hingegen der ca. einen halben Meter hohe Krater oder Mischeimer desselben Fundes betrachtet, der durch den außerordentlichen Adel seiner Silhouette auffällt.

Er ist auf seiner ganzen Außenfläche mit einem zarten Rankenwerk, dem Ornament antiker Wandmalereien und Stuckdekorationen ähnlich, in getriebener Arbeit verziert, das wenigstens auf einer Seite noch gut erhalten ist. Es nimmt seinen Ausgang von zwei Greifen, die mit abgewandten Köpfen einander gegenübersitzen; im Rankenwerk tummeln sich kleine Kindergestalten in hohem Relief behandelt, die mit verschiedenem Seegetier, Krebsen, Fischen usw. zu schaffen haben. In diesen Tieren zeigt sich eine getreue Naturbeobachtung, ebenso wie in den dünnen Ranken und den Blumen, von denen keine der anderen gleich ist. Eine reiche Phantasie spricht sich in diesem Kunstwerk aus, das uns als Beweis der hohen künstlerischen wie gestaltreichen Begabung des römischen Kunstgewerbes erhalten ist. (Luthmer.)

Der Luxus des silbernen Tafel- und Küchengerätes erreichte eine im Abendlande bislang unerhörte Ausdehnung. Kaiser Trajan ließ das eigentliche Tafelgeschirr aus massivem Golde arbeiten.

Neben diesen Gebrauchsgegenständen spielte auch das Prunkgerät aus Gold und Silber eine bedeutende Rolle — nicht allein die Nippestische des vornehmen römischen Hauses erforderten eine Menge solchen Zierrates; auch zu Geschenken der Kaiser an ihre Günstlinge, namentlich unter den Leibwachen, sowie für fremde Gesandte kamen dieselben vielfach in Anwendung. Verschiedene Gründe sprechen dafür, daß dieses Prunkgerät durchaus auf griechischen Vorbildern fußte, ja in den meisten Fällen von griechischen, in Rom ansässigen Künstlern gearbeitet wurde. So begegnen wir früh der griechischen Sitte, die Trinkbecher mit geschnittenen Steinen zu besetzen oder ganz aus solchen anzufertigen. Plinius sagt: Wir trinken aus einer Menge edler Gesteine; wir überdecken die Becher mit Smaragden, und es freut uns, einem Rausch zuliebe ganz Indien in der Hand zu haben; das Gold ist nur noch Nebensache.

In der späteren Kaiserzeit, etwa mit dem Tode des Alexander Severus (235), läßt sich eine Abnahme in der Anfertigung und der Verwendung der Gold- und Silbergeschirre annehmen. Die wenigen Reste aus dieser Spätzeit der römischen Kunst lassen auch ein starken Verfall der alten Kunstfertigkeit ersehen. Wir treten damit in die Zeiten ein, die wir als eine Übergangsperiode in die mittelalterlich-nordische Kunst anzusehen haben.

Wie im alten Griechenland die Schönheit der bemalten Vasen den Erzeugnissen in Edelmetallen rivalisierend entgegentrat, so in Rom das Glas.

Aus Syrien und Ägypten, über Alexandrien kam diese Technik zu den Römern. Unter Augustus begann man in Campanien Glas zu blasen, und unter Tiberius wurden in Rom die ersten Glashütten ins Leben gerufen. Das Glas wurde billig und zu Gebrauchsgegenständen aller Art verarbeitet. Und zwar nicht nur in Italien, sondern bald in allen römischen Provinzen, vor allem in Köln a. Rh., von wo ein Welthandel mit Gläsern jeglicher Art betrieben wurde. Die Römer kannten jegliche Art der Technik, z. B. das Filigran- oder Fadenglas, das sich durch Zusammenschmelzen von dünnen farbigen oder weißen Stäbchen mit durchsichtiger Masse ergibt. In ähnlicher Weise entsteht das Mosaik- oder Millefioriglas, das ursprünglich aus Ägypten stammt. Verschiedenartige Stäbchen werden vor dem Zusammenschmelzen so geordnet, daß der Durchschnitt des Ganzen ein regelmäßiges Muster ergibt. Solche Glasblumen wurden gern in farblose Gläser eingeschmolzen. Die kostbarsten unter den bunten Gläsern waren aber in den Römerzeiten, wie in der deutschen Renaissance, die Überfanggläser. Sie bestehen aus zwei Glaslagen, deren untere in dieser Zeit gewöhnlich blau, während die überhängende obere milchweiß ist. Mittels Schleifen, Gravieren wird dann ein Reliefbild herausgearbeitet, das weiß auf blauem Grunde steht. Das köstlichste erhaltene Werk dieser Art ist die Portlandvase im Britisch-Museum. Ebenso geschickt wie im Zusammenschmelzen verschiedener Glasflüsse waren die Römer im Schleifen des Glases, z. B. waren die Netzgläser berühmt, die durch das Herausschleifen eines Netzes um den Gefäßkörper entstanden. (Bucher.) (Abb. 28.)

Mannigfaltig wie die Technik war die Verwendung. Die Alten kannten auch Fensterscheiben, die allerdings von geringerem Umfange waren. Plinius berichtet sogar, daß der Ädil M. Scaurus ein Theater in drei Stockwerken habe aufführen lassen, von denen das erste in Marmor, das zweite von Glas, das dritte von vergoldetem Holz gewesen sei. Von Rom wanderte diese Technik nach Konstantinopel und von dort wieder nach Italien, nach Venedig!

Abb. 29. Besiegte Germanen vor Marc Aurel.
Relief von einem Triumphbogen, im Conservatorenpalast zu Rom.

Die Kleidung der Römer ist der der Griechen nahe verwandt, nur macht sich auch hier die römische Prachtliebe geltend, die nach kostbaren Stoffen und reichen Farben strebte. Auch die strengere Unterscheidung der Rangverhältnisse brachte, namentlich in der Zeit des Kaiserreiches, mannigfache äußere Abzeichen. (Abb. 29.) In ähnlichem Maße stieg die Verwendung des Schmuckes aus edlen Metallen. Ein dem griechischen Schmuck grundsätzlich verschiedenes Moment des römischen Schmuckes ist der Materialwert und -Reichtum.

Besonders fand der geschnittene Stein Anwendung, und die Römer sind erst der Glyptik völlig Herr geworden. Von der Zeit um 90 v. Chr. an hat dieser Luxus, die Kunst des Steinschnitts, begonnen. Man strebte sowohl nach dem schönsten und kostbarsten Materiale, als nach kunstvoller bildlicher Darstellung von hervorragenden Meistern. Aber in dem eigenen Volke erstanden ebensowenig in der Gemmenschneidekunst als in anderen schönen Künsten vollkommene Meister, und sie konnten sich auch in der Glyptik nicht über die Mittelmäßigkeit erheben. Ihrer Zeichnung mangelt alle Grazie, ihre Gedanken entbehren aller Erhabenheit und ihre gewöhnlich gezwungenen und schwerfälligen Werke aller Anmut der griechischen Kunst. Auch fehlt bei den Römern das schöne Nackte, wodurch der Künstler sowohl die Menschengestalt, als seine eigene Kunstfertigkeit in größter Vollkommenheit geltend zu machen vermag; und die Falten der gewandeten Figuren lassen nichts von den Formen des Körpers durchscheinen.

Doch ist es Tatsache, daß die griechischen Künstler in Rom von römischem Geschmack und von römischer Betonung ihrer Kunstschöpfungen nicht ganz frei geblieben sind, sowie auch spezifisch römische oder italienische Künstler von Talent sich gewiß bemühten, die anerkannte Klassizität der griechischen Formen sich anzueignen, ohne sich dem römischen Geiste gänzlich zu entfremden. In den großen Cameen aus der römischen Kaiserzeit, von denen uns kostbare Prachtstücke erhalten sind, war dies am leichtesten zu erreichen, und an denselben — gleichwie an den großen geschnittenen Gefäßen aus Halbedelstein, die in diese Zeit fallen — ist der Einfluß Roms auf den griechischen Geist am entschiedensten zu erkennen. (Bucher.)

Außer den geschnittenen Steinen wurden von den Römern, nachdem sie die orientalischen Hofhaltungen kennen gelernt hatten, auch Edelsteine und Perlen im reichsten Maße verwendet. Besonders natürlich im Frauenschmuck, unter dem dem Diadem eine immer bedeutungsvollere Stellung zugewiesen wurde. Fußringe waren nach griechischem Vorbilde wieder Mode geworden.

Der aus der Zeit des Septimius Severus stammende, bei Lyon gefundene Frauenschmuck enthält sieben Armbänder, zwei Ringe, sechs Ohrgehänge, Broschen, Schlösser, Haarnadeln und sieben Kolliers, an denen Smaragde, Granaten, à jour gefaßte Perlen, Saphire, Korallen, Malachite und Goldglieder zusammengefügt sind.

Die Motive werden in jedem Hinblick derb naturalistischer aufgefaßt. Auch in Rom galt als vornehmstes Kleinod des Mannes der Ring. Er war ursprünglich von Eisen und ein Abzeichen des Ritterstandes, wie der Ring mit kleinem Schlüssel das des Familienvorstandes. Immer ist das Schild, der Stein oder was sonst von dem Reif gefaßt wird, die Hauptsache, und deshalb sind stilistisch am interessantesten die Motive für das Festhalten dieses Mittelstückes durch die Enden des Ringes. Die römischen Goldarbeiter und Juweliere haben hierauf viel Erfindungsgabe verwendet.

So wichtig für alle Folge dies reiche und mannigfach gestaltete Kunstschaffen der Römer auch war, ihre bedeutendste künstlerische Leistung bleibt eine architektonische, die Beherrschung des Raumes. Wie die Griechen die Lehrmeister aller Zeiten für die Form geworden waren, so wurden es die Römer für die architektonische Komposition. Während es der griechischen Kunst kaum gelang, einen geschlossenen, groß wirkenden Innenraum zu schaffen (man vergleiche nur das Tempelinnere mit den schmalen Schiffen und den ängstlich, stockwerkartig aufeinander gestellten, deckentragenden Freistützen), sehen wir hier mit der Zeit gewaltige, mit Kuppeln, Tonnen- und Kreuzgewölben überspannte Hallen und Säle herausreifen, die in ihrer imponierenden Großräumigkeit in der Baukunst einzig dastehen und an Großartigkeit und Kühnheit der Leistung noch nicht übertroffen wurden.

In Rom war die Wölbung technisch durch Einführung des Mörtels und der künstlichen gebrannten Steine, einem Geschenk des Orients, des Zweistromlandes möglich geworden. Unter allen Umständen war die an der Hand der Wölbekunst in Rom entwickelte Raumkunst die bedeutungsvollste Gabe an alle kommenden Geschlechter, ohne den Ruhm der in technischen Fragen offenbar schöpferischer veranlagten Römer des Ostens schmälern zu wollen. Das ganze System der Druckverteilung in der mittelalterlichen

Abb. 30. Thermen des Caracalla in Rom.
Nach einer Photographie von D. Anderson in Rom.

Gewölbetechnik ist in den römischen Kuppelbauten entweder klar ausgesprochen oder im Keime vorhanden, wie bei den Kreuz- und Tonnengewölben. (Durm.)

Die großartigsten Anlagen, die auf Einwölbung, ihren Maßen wie ihrer augenfällig künstlerischen Wirkung nach berechnet waren, sind die Thermen, die öffentlichen Bäder. (Abb. 30.) Der alte Vitruv verlangte für diese Anstalten ringsum laufende Säulenhallen von quadratischer oder länglich-viereckiger Form, zwei Stadien im Umfang messend, an den Säulenhallen geräumige Anbauten mit Sitzen für Philosophen und andere Lehrer, an der südlichen doppelten Säulenhalle in der Mitte die Jünglingshalle (Ephebeion), zur Rechten davon die Sackwurfhalle (Korykeion), darauf folgend das Bestaubgemach (Konisterion) und in der Ecke der Säulenhalle das kalte Bad (Lutron); zur Linken von der Jünglingshalle verlangt er die Salbölkammer (Elaiothesion), daran stoßend das Frischbad, von dem ein Gang in das Heizgemach an der Ecke der Säulenhalle führen soll. Mit diesem letzteren gemeinschaftlich wären nach innen zu das gewölbte Schwitzbad mit der lakonischen Halle und dem warmen Bade anzufügen. An dieses Rechteck angrenzend sollen noch drei Säulenhallen angelegt werden, welche Wettkampfplätze (Stadien) enthalten. Von diesen soll die nördliche doppelt und von großer Breite gemacht werden; für die beiden anderen bestimmt er an beiden Seiten neben den Wänden und Säulen einen erhöhten Rand (Trottoir) für die Spaziergänger, so daß diese von den mit Öl Eingeriebenen nicht belästigt werden. Am Ende der Säulenhalle soll ein Stadion so angelegt werden, daß die Zuschauer bequem den Anblick der Kämpfenden genießen können.

Bewundernswert ist die klare übersichtliche Anordnung des Grundrisses. Die Mitte nehmen die Haupträume ein, nach deren Mittelachse die übrigen symmetrisch angelegt sind. Diese kolossalen Werke in der unbeschreiblichen Fülle und Pracht ihrer Räume bilden ein getreues Bild des strengen gesetzlichen Sinnes der Römer. Wir zehren heute noch an diesem Können und Denken.

Eben diese Sinnesart gebar einen anderen Baugedanken, der sogar noch unsere lebende Stunde bestimmt: die Basilika. Ursprünglich verstand man unter basilika stoa, d. h. königliche Halle, wohl eine Säulenhalle in Athen. In Alexandrien erhielt diese Anlage unter Einwirkung der säulengetragenen zweigeschossigen ägyptischen Säle ihre erste Ausbildung. In Rom erbaute M. Porcius Cato als Zensor 184 v. Chr. die erste Basilika. Diese Basiliken sollten ursprünglich nur dem Handel und Verkehr dienen, später wurde am hinteren Ende des Gebäudes, in einem halbrunden Ausbau (Apsis), erhöht und vom Geschäftsverkehr abgesondert, eine Gerichtsstätte angeordnet. Als Grundrißanlage des Gesamtbauwerkes will Vitruv ein Rechteck. Die dreischiffige Anlage war die gewöhnliche und das Mittelschiff überhöht, so daß sich als charakteristische Anlage der forensischen Basilika der Römer die mehrschiffige Anlage mit überhöhtem, gedecktem Mittelschiffe und hohem Seitenlicht ergibt, das Herumführen der Seitenschiffe an den Schmalseiten, deren eine mit einer Vorhalle, deren andere mit einem nischenförmig herausgebauten Tribunal verbunden ist. Wie gewaltig diese Anlagen in der Hauptstadt der Alten Welt waren, beweist die Tatsache, daß der ganze Kölner Dom in das Mittelschiff der Maxentius-Basilika hineingesetzt werden könnte, ohne die Seitenschiffe zu berühren.

Mit einem Worte sei auch der herrlichen Villen und Gartenanlagen der Römer gedacht, da auch sie für die Folgezeit, in der sogenannten Renaissance-Periode, von vorbildlichem Werte wurden. Auch hier eine Großartigkeit des Sinnes, ein raffinierter künstlerischer Geschmack, der trotz mancher moderner Bedenken sehnsüchtigen Neid wachruft.

Was Griechen und Römer geschaffen, wurde das Erbe der Byzantiner und der nordischen Barbaren.

Altar mit Stierschädel und Weinzweigen. Rom, Museo nazionale.

II. Die altchristliche Zeit.

a) Die Basilika.

Das für alle Zeitenferne wichtigste architektonische Erbe aus der antiken Kunst stellt sich für uns in dem Gebäude dar, das wir als die Kirche schlechthin bezeichnen. Wie ist die Bauform „christliche Kirche" entstanden?

Ein bestimmter Name taucht zuerst in einem Dekret Kaiser Konstantins, des ersten christlichen Herrschers, auf. Er nennt die Kirche, die er gründen will, eine Basilika. Die Römer verstanden unter einer Basilika eine von Säulen getragene und gedeckte Halle. Inwieweit für die christliche Basilika, die Kirche, die römischen oder orientalischen Bauten ein unmittelbares Vorbild gegeben haben, wissen wir um so weniger, als die erhaltenen altchristlichen Basiliken keineswegs stets und überall die gleiche Grundrißanlage besitzen. Jedenfalls haben sich die altchristlichen Architekten, die aus der Überlieferung heidnisch-römischer Kunst schöpften, das altbewährte Schema einer mehrschiffigen langgestreckten Halle mit einem den Raum beherrschenden An- und Ausbau an einer Schmalseite (Apsis) als die geeignetste Anlage für die gottesdienstlichen Versammlungen der Christen gewählt. Sie mußten um so eher sich dazu bequemen, als bereits den griechischen sakralen Gebäuden ähnliche Raumdispositionen nicht fremd waren. Die Übereinstimmung der christlichen Basilika mit der antiken ist tatsächlich im Grundriß wie Aufbau eine so starke, wie es sich besonders an der Basilika des Maxentius bemerkbar macht, daß an engen Beziehungen nicht zu zweifeln ist. Ob der Osten des Reiches die Christen früher zu Kirchen dieses Charakters gelangen ließ, als der Westen, als Rom, muß dahingestellt bleiben. Die wichtigsten Monumente haben sich jedenfalls im Abendlande erhalten.

Als Schema der abendländischen Basilika können wir demnach feststellen für den Grundriß: Rechteck mit starkem Übergewicht der Längendimensionen und parallel dieser Hauptaxe, durch offene Säulenstellungen in mehrere Schiffe von ungerader Zahl geteilt; das Mittelschiff übertrifft in seiner Querausdehnung die seitlichen erheblich und endigt an der abschließenden Schmalseite in einen halbkreisförmigen Ausbau (Apsis). Im Querschnitt: Überhöhung des Hauptschiffes und die Lichtführung durch dessen Obermauern; eine flache Kassettendecke oder offener Dachstuhl überdeckt das Kircheninnere.

Die Aufgabe der Architekten bestand vorab darin, für die verschiedenen Teilnehmer am Gottesdienst, die Kleriker, die Vollberechtigten und die Büßenden bezw. Heiden entsprechende Aufenthaltsräume zu schaffen. Es handelte sich also um ein Vorhaus, ein Gemeinde- und ein Altarhaus. Die beiden letztgenannten Teile bilden die eigentliche Kirche. Ein breites Portal führt in das Atrium (Vorhaus), einen Säulenhof, aus dessen östlichem Gange man durch drei Pforten in die rechteckige Kirche eintritt, an deren östlicher Schmalseite sich ein halbrunder Ausbau, die Apsis, angelegt.

Die altchristliche Basilika wirkt ausgesprochenermaßen als Raumbau. Die künstlerische Wirkung beruht nicht in erster Linie auf der Vollendung der Bauformen, auch nicht auf der Originalität des Baugedankens, sondern auf dem mächtigen formalen Einheitsmoment in der Bauidee, auf der Beherrschung des Raumes nach Höhe, Breite und Tiefe. Die bereits in spätantiken Tempelbauten auftretende Dreiteilung des Grundplanes (die fünfteilige ist auch in der altchristlichen Zeit selten) ist der Vorschrift Vitruvs nach derartig getroffen, daß die Verhältniszahlen der Schiffe sich (bis zum 4. und 5. Jahrhundert) verhalten wie 1 : 3, später wie 1 : 2. Auch legten die Architekten Wert darauf, die Breitendimensionen des Hauptschiffes stärker als die der Höhe zu betonen. In Rom ist der Höhenüberschuß nur 1/8 oder 1/9; in Ravenna im 6. Jahrhundert bereits 2/8 bis 2/7. Der innere Aufbau wird bestimmt durch das überhöhte Mittel-, die niedrigeren Seitenschiffe, das Querschiff und die flache Holzdecke. Die Proportionen der Architravhöhe bezw. der Arkadenöffnung zur Gesamthöhe des Mittelschiffes stehen im allgemeinen wie 4,5 : 10, doch auch wie 5 : 10. Diese Verhältniszahlen sind natürlich für den Raumeindruck von höchster Bedeutung.

Das Kunstprinzip, das die christliche Basilika beherrscht und das für die künstlerische Erkenntnis als das wichtigste gelten muß, ist das perspektivische Bild auf den Altar hin, der in dem halbrunden Abschluß an der östlichen Schmalseite (Apsis) aufgestellt ist. Der Eintretende sieht an den beiden Langseiten des Mittelschiffes eine nach dem Prinzip der Reihung — sehr selten nach dem der Gruppierung — aufgestellte lange Reihe Säulen oder Pfeiler, die entweder den geraden Architrav oder eine Folge von Bogen tragen. Dies Motiv ist das häufigere. Auf den Kapitälen ruht, sobald Bogen die Stützen verbinden, ein Gebälkstück, der Kämpfer. Er nimmt den Bogenfuß auf, bietet diesem ein sicheres Auflager und mildert den Gegensatz des scharfkantigen Bogens zur Säule. An den schönen marmornen Säulen entlang gleitet nun das Auge unweigerlich in die Tiefe; um so mehr als die Hoch-(Sarg)wand mit Ausnahme des Simses unter den Fenstern, den Konsolen zum Tragen der Balken der Decke keinerlei architektonische Gliederung besitzt; die kleinen Fenster beleben nur, zerschneiden nicht die Wand. Die ruhige Fläche der vergoldeten flachen Decke mit (gewöhnlich blau) bemalten, vertieften Feldern oder auch die gleichmäßige Folge von Balken eines offenen Dachstuhles, die in einer Ebene liegen, lenken das Auge ebensowenig vom Wege ab. Je größer die Spannung der Säulenintervalle sein konnte, je geringer also die Zahl der Stützen war, desto eher konnte mit Hilfe der Archivolten die durch die Deckenstützen hervorgerufene Raumgliederung in eine Raumeinheit verwandelt werden. Einen schroffen Gegensatz zu den Geraden und Ebenen bietet erst der Bogen, mit dem sich das Querschiff gegen das Langhaus öffnet. Doch ist auch diese Hemmung nicht stark genug, um den Blick der Apsis abwendig zu machen. Selbst das Linienspiel des mit Steinplatten oder buntfarbiger Steinmosaik geschmückten Fußbodens unterstützt das Auge des Betrachters. Wie wunderbar und räumlich erhaben stehen die ravennatischen Kirchenbauten mit ihrer unübertroffenen Mosaikverzierung da! Sie mit ihren offenen Säulenstellungen geben so recht die unverfälschte Architektur; ohne Prätension, aber eben deswegen um so wirkungsvoller.

Die glatten Hochwände gliedert architektonisch nur ein Gurtgesims unter den Fenstern; sonst schmücken sie einzig Mosaiken, die aus farbigen, in Mörtel gesteckten Stiften hergestellt werden. Die unteren Wandteile werden oft mit rechteckigen, der Mauerform sich geschickt eingliedernden Unterabteilungen, mit kleineren und größeren Platten aus buntfarbigen Marmor, Porphyr, Serpentin inkrustiert, und zwar lediglich in dekorativer Ornamentik.

Der einheitliche große Baukörper der mosaizierten Apsis verlangt auch diesmal die Aufmerksamkeit in besonderem Maße; ihre halbkreisförmige Wand, ihre Halbkugel sondern sich von dem Kirchenschiff, stemmen sich aber auch abschließend und machtvoll entgegen.

Klarheit, Ruhe, Ebenmaß, gemäßigte Pracht beherrschen also den architektonisch-dekorativen Innenbau der altchristlichen Basilika. Der Emporenbau, der die Gesamtwirkung des Inneren zerstört, tritt verhältnismäßig selten auf.

Der Außenbau läßt den Grundriß und Hochbau des Innenraumes kahl, aber auch mit logischer Konsequenz heraustreten. Ununterbrochen dehnen sich die Horizontalen des Langbaues; bis sie auf die des Querschiffes stoßen, an das sich das Halbrund der Apsis anlegt. Ein mit Schindeln gedecktes Sattel- bezw. Pultdach deckt das Haus. Die mit Backsteinen verblendeten Mauern gliedern magere Wandstreifen, Reste des antiken Unterschiedes zwischen Stütz- und Füllmauern, und kleinliche schwache Längsstreifen. Jede kraftvolle Vertikale oder vorspringende Horizontale fehlt überall. Die schlichte horizontale Ausdehnung der Gesamtanlage herrscht ungebrochen. Jede Höhenentwickelung, jede rhythmisch-organische Gliederung mangelt dem Bilde. Denn auch der mit Mosaiken oder Malerei gezierte Frontgiebel vermag keine beherrschende Stellung einzunehmen. Der Turm, der seit dem 6. (?) Jahrhundert im Abendlande neben die Kirche tritt, ist mit dieser nicht zu einem künstlerischen Gesamtbilde verbunden; anders das Atrium, das als vierseitig geschlossene Säulenhalle sich an die Front der Kirche anlehnt. (Abb. 31.)

Die Inneneinrichtung der alten Basilika ist uns wohl bekannt. In der Apsis stand der Altar, der von der einfachen Sargform ausging; im Laufe des 2. und 3. Jahrhunderts nahm er die Gestalt eines einfachen Tisches an, der Platz zur Austeilung von Brot und Wein und für die Konsekratio bot. Das Material war im Anfange Holz

Abb. 31. Basilika von S. Apollinare in Classe bei Ravenna. 6. Jahrhundert.
Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Siehe Seite 38.)

und Stein. Beweisbare altchristliche Altäre in Form eines Sarkophages sind nicht erhalten; wohl aber, wenn auch nicht ganz intakt, Steinaltäre aus dem 5. Jahrhundert. Als Schmuck der Platte, die auf Säulen oder Tischfüßen ruhte, dienten das Monogramm Christi, die Apostel in der Gestalt von Tauben und Lämmern.

Von einschneidender Wichtigkeit für die Gestalt des Altars wurde der seit dem 4. Jahrhundert sich mächtig steigernde Heiligenkultus. Der Altar wurde zum Reliquienbehälter. Die Veranlassung hierzu bot die namentlich seit dem 6. Jahrhundert mehr und mehr durchdringende Sitte, nicht mehr nur ganzen Gebeinen, sondern einzelnen Partikeln die Berechtigung als Reliquien zu geben. Der Altar erhält deshalb zunächst eine kleine „Confessio", d. h. unter der Altartischplatte ein doppelt so hohes als breites Gehäuse mit einem Ausschnitt nach vorn, das zwischen die Beine des Tisches hineingestellt wurde. Damals, etwa um die Wende des 4. zum 5. Jahrhundert, kam auch in Verbindung mit der Reliquienkunst die Sitte mehrerer Altäre auf.

Über dem Altar erhob sich oft ein säulengestützter Freibau als Ciborium, der von einer Pyramide oder einem Kuppeldach geschlossen war. Die auch den Juden geläufige Abtrennung des Altars von dem übrigen Teile des Gotteshauses erfolgte hier durch die Presbyteriumsschranken, die aus Holz, Marmor, Bronze gearbeitet wurden. Nur in wenigen altchristlichen Monumenten haben sich solche Schranken wenigstens teilweise erhalten; meist sind sie im Laufe der Zeit verschleppt worden. (Abb. 32.)

Die in der griechisch-russischen Kirche bis heute übliche Bilderwand, die das Presbyterium vom Langhause scheidet, ist schon in der altchristlichen Baukunst im Entwurf vorhanden, denn die Reihe von vier bis sechs durch einen Architrav verbundenen Säulen, die in einzelnen Kirchen vor der Apsis stehen, geben durch hineingestellte Schranken und Vorhänge schon fast ganz das Bild der Bilderwand. Aus dem 7. Jahrhundert ist uns eine derartige Anlage im Torcello erhalten. Am Halbrunde der Apsis zog sich eine Bank (subsellia) hin, auf der während des Gottesdienstes der Klerus saß, in der Mitte stand der Thron (cathedra) des Bischofes, der manchmal um einige Stufen erhöht war. Später bei der zunehmenden Umhüllung des Altares stand der Bischofstuhl vor dem Altare.

Die Form der Subsellien ist in den erhaltenen Denkmälern die einer einfachen Steinbank, die nur an den Enden reicher verzierte Füße und Armlehnen erhielt. Die Kathedra harmonierte in der Regel hinsichtlich des Materiales mit den Subsellien. Marmorstühle sind mehrfach erhalten, z. B. der Thron des Bischofs Maximian. Die uns bewahrten Stühle sind fast stets, sobald sie künstlerischen Wert haben, außerchristlichen Ursprunges.

Schon frühe, jedenfalls im 4. Jahrhundert stellte sich das Bedürfnis nach einem erhöhten Lesepult ein, um die Heilige Schrift gut hörbar vorlesen zu können. Nach seiner Gestalt, weil durch Stufen zum Hinaufsteigen eingerichtet, erhielt dies Podium den Namen Ambon. Der Platz war im Mittelschiffe, bald in der Längenrichtung desselben, bald mehr nach einem Seitenschiffe hin; letzteres wurde die Regel, als zwei Ambonen, eines für die Verlesung des Evangeliums, ein zweites für die Epistel aufgestellt wurden. Beide pflegten in die Linie der Schranken aufgenommen zu werden. Der Grundriß der Ambonen war entweder kreisförmig oder polygon. (Holtzinger.)

Die Gemeinde wohnte dem Gottesdienst stehend oder knieend bei; sitzen galt als unpassend bis ins späte 4. Jahrhundert; dann erst kamen Holzbänke auf.

Den kostbarsten Schmuck erhielt die altchristliche Basilika durch die von den Heiden (Römern) übernommene Fresko- und Mosaikmalerei, die die Oberwände der Kirche, wie die Apsis bedeckte.

Die Bilderzyklen in den Kirchen dienten offenbar lehrhaften Zwecken. Man sah die Bilder an den Wänden der Basilika wie ein vor der Gemeinde aufgeschlagenes, den mündlichen Lehrvortrag unterstützendes Buch an. Der bereits im ältesten biblisch-historischen Gemäldezyklus (4. Jahrhundert) in Sta. Costanza auftretende Parallelismus des Alten und Neuen Testamentes hat dann dauernd seine Gültigkeit bewahrt. In der Apsis wurden gern symbolische Darstellungen, in jüngerer Zeit die Einzelgestalt Christi oder der Madonna dargestellt.

Lassen wir noch einen Blick über das Marmormosaik, auf den Fußboden, über die Teppiche zwischen den Säulen der Kirche, über die Hängekronen gleiten, so müssen wir einem alten Schriftsteller der Geschichte der christlichen Kirche sagen, „daß das Haus der einstmals Verwitweten und Verwaisten nunmehr durch die Gnade Gottes mit Blumen geschmückt und, wie der Prophet sagte, wie eine Lilie aufgeblüht sei."

b) Der Zentralbau.

Seit den Tagen Konstantins begegnen wir unter den christlichen Kirchenbauten auch dem Zentralbau, d. h. einer Anlage, bei der die Anordnung der Bauteile um einen Mittelpunkt erfolgt. Die Anregung zu derartigen Bauten scheint im Orient erhalten zu sein. Im Abendlande war das glänzende Beispiel das Pantheon in Rom, aber diese einfache Rotunde war für die christlichen Kultzwecke völlig ungeeignet. Deshalb ging man frühzeitig zu der gegliederten Zentralanlage über und ersetzte den Rundbau durch das Polygon. Der Mittelraum wurde zweigeschossig aufgebaut.

In Italien ist das bedeutendste Monument S. Vitale in Ravenna, noch unter Theodorich dem Großen (ca. 526) begonnen, ehe Justinian Herr der Stadt geworden war. Die Anlage geht also wohl auf allgemein orientalische und römische Anregungen zurück. Das großartigste Werk des altchristlichen Zentralbaues ist aber die Hagia Sophia in Konstantinopel, die Anthemios von Tralles und Isidorus von Milet 532—537 bezw. 563 errichteten.

Der Grundriß (Abb. 33) ist unter Zugrundelegung des gleichschenkeligen griechischen Kreuzes mit einer Apsis an der östlichen Seite angeordnet. Ein mächtiges Quadrat liegt in der Mitte, südlich und nördlich von je einem Seitenschiffe begleitet, d. h. es wurde eine Art Verbindung der Zentralkuppelkirche mit Mittel- und Seitenschiffanlagen erstrebt. Der Innenbau wirkt insofern auf den Eintretenden ähnlich wie der einer altchristlichen Basilika, als die aneinandergereihten, zum großen Teile aus alten Tempeln stammenden Säulen zwischen den östlich und westlich anstoßenden Kuppelpfeilern das Auge in ähnlicher Weise wie die Säulenreihen in der Basilika leiten. Trotzdem ist diese Hinführung

Abb. 32. Inneres von S. Clemente in Rom.
Nach: Dehio und v. Bezold, „Altchristliche Baukunst". J. G. Cottasche Buchh., Stuttgart. (Siehe Seite 39.)

hier nicht derartig kraftvoll wie dort. Die mächtigen Tragepfeiler, die Tragebogen der Kuppel, diese selbst beanspruchen das Auge in viel zu starkem Maße. Die über und nach allen vier Seiten gespannten Tragebogen — deren Gleichwertigkeit übrigens im Innern, wie die Vergleichung der Pfeiler zeigt, nur durch eine Scheinarchitektur erzwungen werden konnte — werden für uns geschichtlich zum ersten Mal erkennbar mit dem kreisrunden Kuppelfuße durch sphärische Dreiecke, Pendentifs oder Zwickel genannt, verbunden. Auf dem Kuppelfuße liegt die aus dem Halbkreis genommene Kalotte (Kuppel),

von vierzig Fenstern am Fuße zerschnitten. Der Seitenschub der Kuppel wird östlich und westlich zunächst durch je eine Halbkuppel, die sich gegen die Hauptkuppel stemmt, aufgenommen, dann von dort einerseits auf ein System von je drei kleinen Halbkuppeln in den Ecken, anderseits auf die Apsis bezw. die Frontwand übergeführt. Nördlich und südlich trotzen dem Druck der Kuppel mächtige Pfeiler bezw. die durch Gewölbe mit diesen verbundenen und durch Streben abgesteiften Außenwände. (Dehio und v. Bezold.)

Der ganze Innenraum wird durch die Zentralkuppel mit ihrem Gefolge beherrscht; denn nirgends wird dieser Zusammenhang an der Decke gestört, weder durch stark zerschneidende Glieder, noch durch Niveauunterschiede. Ebensowenig treten an andern Punkten im Hochbau einzelne Architekturteile derartig heraus, daß sie die Aufmerksamkeit beanspruchen; allerdings auch ohne genügende Betonung der organischen Form. Vereinigen wir hiermit die selten fein abgewogene Beleuchtung, so ist es erklärlich, daß der Innenraum der Hagia Sophia eine Raumwirkung hervorruft, die ihm hinsichtlich des Eindruckes der Mächtigkeit im Grunde gar nicht zukommt; denn die Abmessungen dürfen keineswegs als besonders große bezeichnet werden. Sogar die Emporengalerie stört in keiner Weise den architektonischen Zusammenschluß; ebensowenig die schwach reliefierte oder glatte Ornamentik,

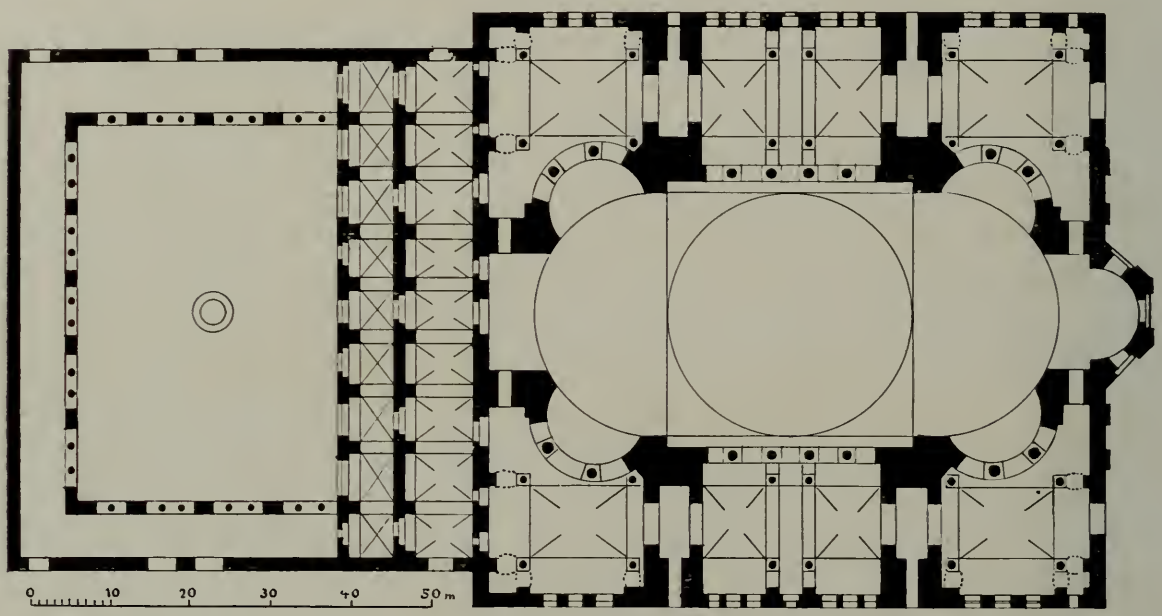


Abb. 33. Grundriß der Hagia Sophia (altchristlicher Zentralbau) in Konstantinopel. (Siehe Seite 40.)

die entweder in fein getönter Steininkrustation besteht oder sich aus netzartig die Kapitäle überziehenden, steifen, spitzen Blattmustern, Flechtwerk zusammensetzt. Der lebendige Schwung fehlt allerdings der rein dekorativen Ornamentik wie der Zeichnung der Säulen. Die Innendekoration vervollständigten die heute fast völlig verdeckten Mosaiken. (Abb. 34.)

So leicht und harmonisch der Innenraum sich darstellt, so schwerfällig und derb gruppiert sich der Außenbau. Das Material tritt in seiner Zweckmäßigkeit ganz unverhüllt zutage. Die innere Raumgliederung wird aber im Äußeren klar zum Ausdruck gebracht. Auf allen Seiten wird von den niedrigeren Anbauten das Auge hinaufgeleitet zu der machtvoll herrschenden Kuppel; gleichzeitig tritt die Längsrichtung, obgleich der Bau beinahe ein Quadrat bildet, durch die Vorlage der östlichen und westlichen Halbkuppeln kräftig hervor. Fenster beleben die Mauerflächen in den einzelnen Stockwerken und deuten auch hier den Hochbau an. Leider wird der Zusammenhang der Kuppel mit den tragenden Teilen nicht überall sichtbar und die schöne halbrunde Kalotte durch die zur Belastung verwendeten Gewände der vierzig Fenster zu sehr bedrückt, um zur völlig freien Wirkung zu gelangen. Keine christliche Kirche ist je so prachtvoll ausgestattet worden, wie diese, über die Kaiser Justinian den Reichtum seines ganzen Reiches ausschüttete.

Und der Besitz an „kunstgewerblichen“ Gegenständen aller Art war in einer altchristlichen Kirche an und für sich kein geringer.

Abb. 34. Inneres der Hagia Sophia in Konstantinopel. (Siehe Seite 42.)

Der Masse nach besitzen wir vor allem von kunstgewerblichen Arbeiten dieser Art Lampen; denn damit wurden die Katakomben ständig, die Kirchen abends erleuchtet. Sie sind aus gebranntem Ton oder Bronze hergestellt. Die beliebteste Form der Traglampen ist die eines Schiffes, selten scheint die Symbolik, wie etwa das Lamm mit dem Kreuzeszeichen geschmückt, verwendet zu sein. Die Hängelampen trugen auf einem Reifen eine Anzahl von Glasgefäßen, in denen das Öl brannte. Glasarbeiten, sei gleich angegliedert, gebrauchten die alten Christen sonst noch besonders in der Gestalt der berühmten Goldgläser, in deren Boden (zuweilen auch mit Farben versehene) Goldplättchen, die Embleme, Bildnisse zeigten, zwischen zwei Glasplatten eingeschmolzen waren. Diese Glasarbeiten drückte man gewöhnlich als Erkennungszeichen in den Bewurf der Katakombengräber ein.

Die Edelschmiedekunst wurde auch frühe in den Dienst der Kirche gestellt. Das „Papstbuch" läßt Konstantin die römischen Basiliken aufs reichste mit kostbaren Kelchen, Kreuzen, Weihrauchgefäßen, Kandelabern, Bildsäulen beschenken. Am köstlichsten war jedenfalls die Ausschmückung der Hagia Sophia in Konstantinopel.

Von den Ausstattungsgegenständen des Altares ist der Kelch der wichtigste, der aus Holz, Ton, Erz, Glas, Gold und Silber hergestellt wurde. Die Form wurde von den Trinkbechern der Römer übernommen. Aus einer etwas vertieften flachen Schüssel, die die Brode bei der Abendmahlsfeier aufnahm, ist dann im späteren Mittelalter die heute noch gebräuchliche Patene entstanden. Aus dem Gefäße, das den Wein für das Abendmahl enthielt, ist die heutige kleine Meßkanne geworden. Da die alten Christen das Abendmahl in beiderlei Gestalt nahmen, so brauchte man damals große Kannen, die oft aus Gold und Silber mit Edelsteinen und getriebener Arbeit geschmückt waren. Die Form ähnelt einem in der Mitte kreisförmig ausgeweiteten Weinschlauch. Auch die Wasserbecken (Aquamanile) scheinen bereits seit dem 5. Jahrhundert in Gebrauch zu sein. Das Sieb, durch das bis ins 12. Jahrhundert der Wein in den Laienkelch gegossen wurde, die goldenen oder silbernen, verzierten Röhrchen, mittels deren der Wein gesaugt wurde, sind ebenso verschwunden, wie das eucharistische Messer. Die Hostien wurden in elfenbeinernen, geschnitzten Büchsen (Pyxiden) aufbewahrt. Ob die Weihwasserbecken bereits in der ältesten Zeit gebräuchlich gewesen sind, ist noch immer zweifelhaft, sicher sind sie seit dem 5. Jahrhundert zur Verwendung gekommen; wohl aber gebrauchte man den Sonnenschirm oder den Fächer, wie die antiken Völker, zur Verscheuchung der Insekten und zum Schutz gegen die Hitze in der Kirche. Zwei Diakonen nahmen an den Seiten des Altares Platz und sollten die Fliegen von den heiligen Gefäßen entfernt halten. Auch den Gebrauch des Weihrauchgefäßes hat der christliche Altardienst früh von den Römern übernommen. Die Taube, in deren Körper das geweihte Brot bewahrt wurde, meist aus edlem Metall, zählte ebenfalls zu der Ausstattung des Altares. Sie hing an einer Kette von dem Ciborium herab, oder sie wurde in einen silbernen Turm geschoben. Seit dem Beginn des 6. Jahrhunderts kommen kostbare Reliquienbehälter aus Edelmetall und Elfenbein in Gebrauch. (Otte.)

Das köstlichste Werk dieser Art ist die sog. Lipsanothek in Brescia, ein Kästchen, das über und über mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament geschmückt ist (ca. Mitte des 5. Jahrhunderts).

Das Elfenbein wurde zu kirchlichen Zwecken deshalb gerne verwendet, da der Elefant als keusch galt.

Der Schmuck des Altartisches wie die liturgische Kleidung war der Textilkunst überwiesen.

Nach römischer Sitte wurde wahrscheinlich der Altar von Anfang an mit einem Tuch bedeckt, ursprünglich mit einer Leinwanddecke; aber es werden uns schon seit dem Anfang des 6. Jahrhunderts golddurchwirkte, purpurne Tücher, seidene Altarpallen erwähnt. Ebensowenig wie von diesen textilen Werken sind uns von den Stickereien, die die Vorder- und Seitenteile der Altäre bedeckten, Überreste erhalten. In sehr mannigfacher Weise wurden die Vorhänge, die oft aus Seide oder mit bildlichen Darstellungen geziert waren, in der Kirche beansprucht. Man gebrauchte sie als Türvorhänge, zum Verhüllen der Lehrstühle, zwischen den Säulen, vor dem Altar.

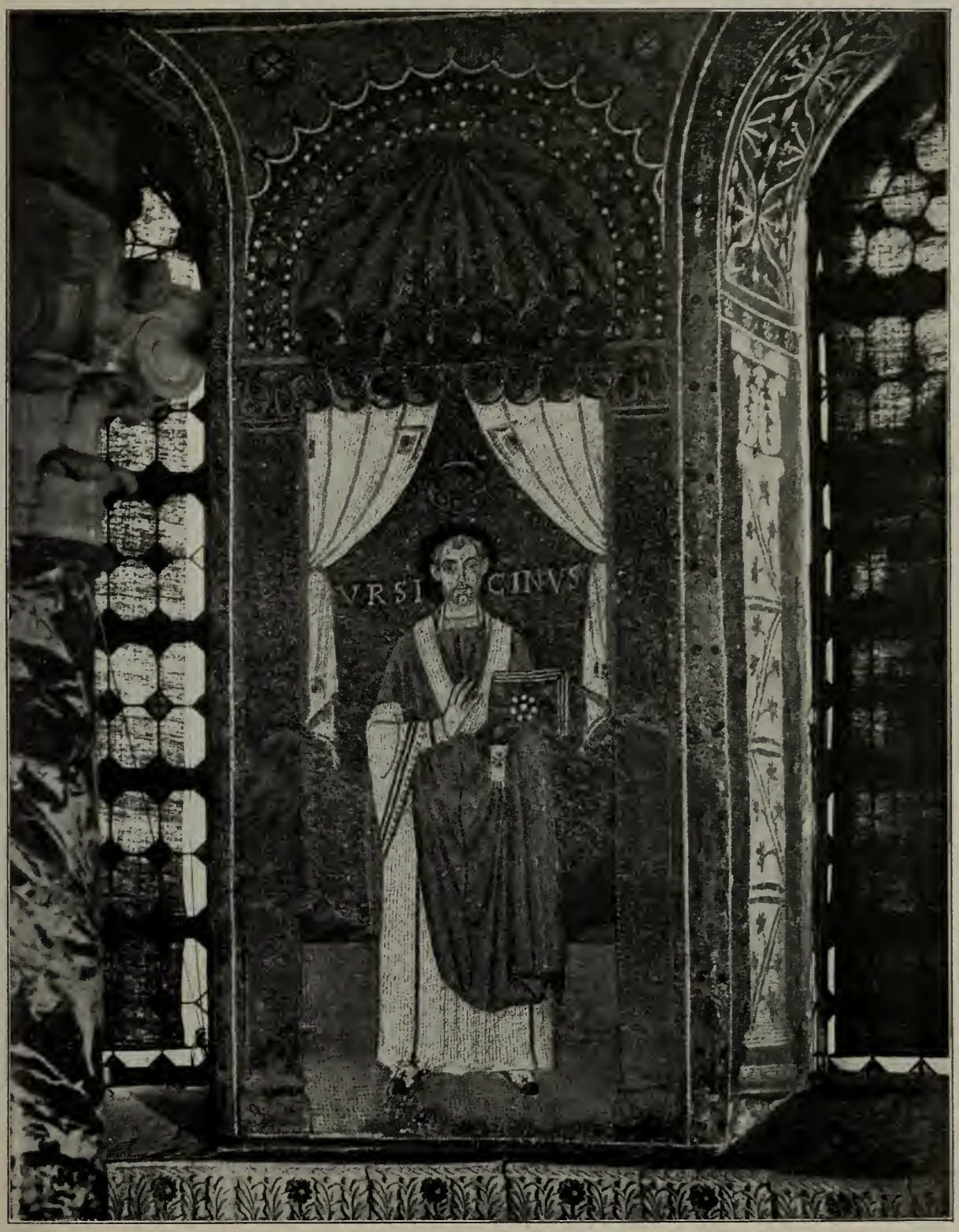


Abb. 35. Mosaikbild mit priesterlicher Gewandung in der Basilika von S. Apollinare in Classe bei Ravenna. 6. Jahrhundert.

Die Tracht der Priester bestand in der ältesten Zeit aus der kurzen weißen Tunika, über die das mit Purpurstreifen besetzte längere weiße Oberkleid fiel.

Die Einführung spezifisch priesterlicher Gewänder scheint sich zwischen 500—600 vollzogen zu haben. Es scheinen die Insignien des bürgerlichen Amtes hierzu verwendet zu sein. Wieviel die jüdische priesterliche Tracht zur Entwickelung beigetragen hat, ist noch eine offene Frage. Jedenfalls ist für 547 in dem Mosaik in S. Vitale mit dem Bilde des Bischofs Maximian die bischöfliche Tracht mit Alba, stola, Ring mit geschnittenem Stein und Stab nachweisbar. (Abb. 35.) In dieser Zeit beginnt auch hierin der Orient andere Wege als der Okzident zu wandeln. Die abendländische priesterliche Tracht ist im Mittelalter zur Durchbildung gelangt.

III. Das Mittelalter.

A. Die germanisch-karolingische Zeit.

In der Zeit der Karolinger lebt sich der heimisch nordische Stil auf allen Gebieten aus und verbindet sich zuerst mit dem der antiken Welt. Am urtümlichsten erscheint er im Bauernhaus, das damals auch noch, wenigstens der Hauptmasse nach, das des Edlen war. Nach Tacitus wohnten unsere germanischen rechtsrheinischen Vorfahren weniger in Ortschaften, als weit voneinander, wo es dem einen oder andern gerade behagte, doch sind auch Haufendörfer erwähnt. Diese Germanen sind erst zur Zeit Cäsars aus Nomaden seßhafte Landbebauer geworden, als sie den Rhein nicht mehr überschreiten konnten, in ihrem eigenen Lande sich einrichten mußten. Mauersteine kannten sie nicht, das Holz verwandten sie als Baumaterial. Wir werden rohe Fachwerkbauten anzunehmen haben, deren Fächer mit einer reinen und glänzenden Erdart, daß es wie Malerei und buntes Linienornament aussah, bestrichen waren. Mit diesem Riegelbau wurde die Hausform eingeführt, die sich in ihren Grundzügen bis heute erhalten hat. Mit Rohr deckten die Germanen die hohen, steilen Dächer. Schuppen und Ställe kannte man bereits. Ein Knüppel- oder toter Dornzaun umfriedete das Gehöft. Später als diese westgermanischen Häuser lernen wir die der Ostgermanen kennen, deren Hauptstamm die Goten waren. Die Ulfilas-Bibel läßt uns das westgotische Haus gut erkennen. Es war ein Ständerbau mit Lehmstakenfüllungen; das Hausinnere gewöhnlich einräumig. In vornehmen Häusern findet sich in einem Obergeschoß eine Halle. Das Dach hatte einen Giebel, also ein Satteldach. Zur Erwärmung des Hauses verwandte man schon den Ofen. Die Inneneinrichtung war sehr einfach. Bei Tag und Nacht bediente man sich eines Lagers zum Liegen, außerdem saß man auf Bänken; Vorhänge, Leuchter, ja ein Handspiegel werden als Luxusgegenstände erwähnt. Die Goten liebten es in Dörfern zu wohnen, die Städte haßten sie.

Palastbauten werden bei den Ostgoten nicht erwähnt. Davon erfahren wir erst in der Völkerwanderungszeit, von Priscus, den Theodosius II. von Byzanz zu Attila schickte (446 n. Chr.).

Er schreibt: „Wir überschritten einige Flüsse und kamen endlich zu einem großen Dorfe, in welchem, wie man sagte, stattlichere Häuser des Attila waren als irgendwo anders. Sie waren aus Balken und schön geglättetem Täfelwerk gefügt und durch einen hölzernen Zaun geschlossen, der nicht zur Sicherheit, sondern zum Schmuck verfertigt war. Nächst dem Hause des Königs war das des Onegesius ansehnlich. Auch dies hatte eine hölzerne Umfriedung, aber sie war nicht wie die des Attila mit Türmen geziert. (Abb. 36.)

Ich aber ging am folgenden Tage in die Umfriedung des Attila und brachte seiner Gattin Geschenke. Innerhalb der Umhegung aber waren viele Gebäude, teils aus geschnitztem und zierlich gefügtem Tafelwerk, andere aber aus geglätteten Balken, die aufrecht in Entfernungen aufgestellt waren. Kreisförmige Zäune aber erhoben sich von der Erde bis zu mäßiger Höhe.

Creka selbst fand ich auf einem üppigen Polster liegen. Es war aber der Fußboden, auf dem wir standen, mit wollenen Geweben belegt.“ Und von seinem Besuche bei Attila selbst heißt es dann weiter: „Als wir uns zu der festgesetzten Zeit ... eingefunden hatten, standen wir auf der Schwelle des Speisezimmers, Attila gegenüber. Zunächst ... reichten die Mundschenken den Becher. Als dieses geschehen war ..., bestiegen wir die Sitze, auf welchen wir sitzend speisen sollten. An den Längswänden des Gebäudes liefen Sitze entlang. In der Mitte auf einem Lager saß Attila, ein anderes Lager fand sich dahinter, hinter welchem einige Stufen zu seiner Schlafstelle führten, welche durch eine feine Leinwand verhüllt war und des Schmuckes wegen mit Teppichen behängt, wie man bei Griechen und Römern die Betten Vermählter zubereitet. Für den ersten Platz an der Tafel galt der zur Rechten des Attila, für den zweiten der zur Linken, auf dem letzteren saßen wir und Birichus, ein vornehmer Skythe; aber dieser Sitz etwas erhöht. Onegesius aber saß auf einem Sessel zur Rechten des königlichen Lagers, und auf derselben Seite saßen zwei von Attilas Söhnen. Der ältere saß auf einem gleichen Lager wie sein Vater, aber nicht nahe bei ihm, sondern tief unter ihm ... Es wurden Tische neben den des Attila gestellt, für je drei oder vier oder mehr Personen, so daß jeder, ohne die Reihenfolge zu stören, zu den Speisen gelangen konnte. Auch in der Regia, in der großen Halle, war für Attila ein Prunkbett aufgeschlagen.“ Die Sitte des Alter-

tums, das Bett als das Hauptausstattungsstück zu betrachten, wird also hier weitergeführt, sie bleibt dann durch das ganze Mittelalter bestehen. Die Halle weist starke Ähnlichkeit mit der angelsächsischen und altnordischen Halle auf.

Das keltische Kernland, Gallien genannt, reichte östlich zum Rhein, umfaßte Belgien, Luxemburg, das linksrheinische Deutschland, die Schweiz und das heutige Frankreich. Die Kelten erbauten ihre Häuser aus Brettern und Flechtwerk, groß und kegelförmig, und belegten sie mit einem Strohdache. So noch zu Cäsars Zeiten.

Alle germanischen Völker lernten nun von den Römern, entweder wie die Gallier als von den Eroberern ihres Landes, oder wie die Goten, Langobarden, Vandalen als Sieger über die „Herren der Welt".

Im Jahre 486 schlug der saalfränkische Heerkönig Chlodwig den römischen Statthalter Syagrius bei Soissons und machte die Franken zu Herren über ganz Gallien. Was diese Franken aus ihren Sitzen zwischen Saale, Werra, Main und Rhein an kulturellen Errungenschaften mit in die neue Heimat nahmen, war gar wenig. Der Lex Salica zufolge war der fränkische Hof eine weitläufige Anlage mit vielen kleinen Baulichkeiten. Das hölzerne Wohnhaus war von viereckiger Grundform, einräumig und mit offenem Dachstuhl; das Herrenhaus von der Frauenwohnung geschieden. In Gallien

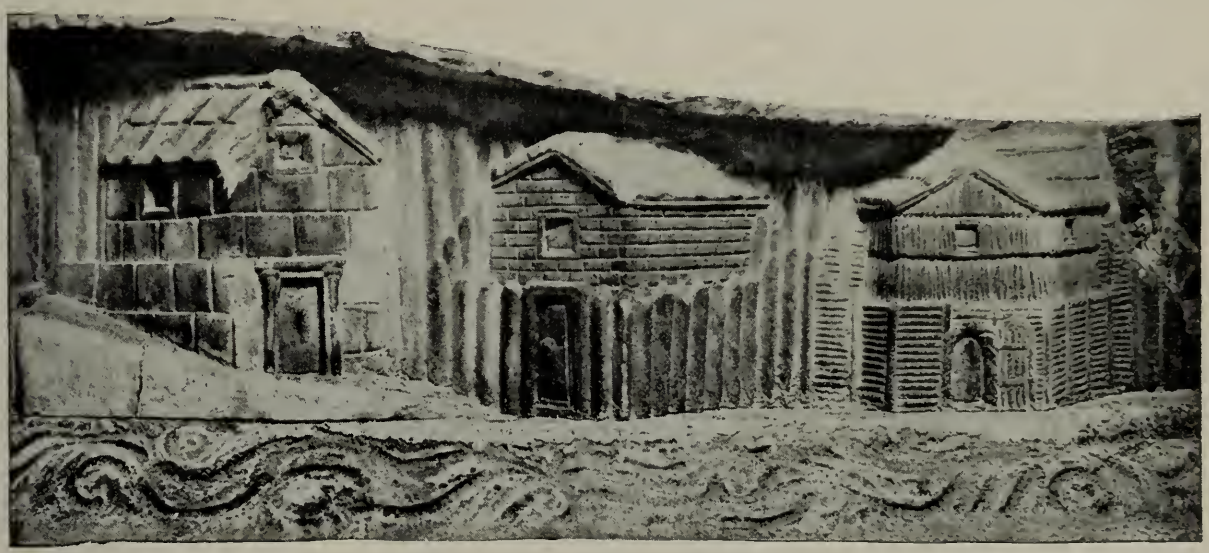


Abb. 36. Die Donaugrenze zur Zeit Marc Aurels. Römisches Wachtkommando, wohl nach Art der germanischen Bauten errichtet. (Siehe Seite 46.)

bildete man zunächst das Schema reicher durch, es blieb aber in den Grundzügen das gleiche. In den Städten bequemten sich die Eroberer bereits in der Merowinger Zeit zu römischen Einrichtungen und auch zum Steinbau. Die Fenster verschloß man für gewöhnlich mit Vorhängen, in den Abteien mit Glas. Mit einem Wort, wir haben hier eine gallo-fränkisch-römische Kultur, deren Geber die Römer und deren mehr oder weniger geschickte Empfänger die alten Gallier und die neu eingedrungenen Franken waren. Aus diesen Landen beginnt ganz vornehmlich der Siegeszug der römisch-christlichen Kultur, getragen von einem unverdorbenen kraftvollen Germanenvolk, den Franken, deren Held und Führer für alle Zeiten Karl der Große wurde.

Der Hauptgegner dieses Fürsten war der Germanenstamm der Sachsen, den die römische Kultur nicht erreicht hatte.

Die Sachsen waren im 4. Jahrhundert aus ihren Sitzen in Holstein bis in die Lande zwischen Eider und Elbe vorgedrungen. Der „Heliand" meldet uns von ihrem Tun und Treiben, da hier die heilige Geschichte in sächsischer Einkleidung gegeben ist, Christus zieht in seiner sächsischen Heimat als germanischer Heerkönig von seinen Recken umgeben von Burg zu Burg.

Das Haus der Vornehmen heißt das Hohe Haus, das der Armen Sälchen, Hütte. Ein Steinsockel, wie es scheint, trug ein Fachwerkhaus. Die Haustür führte in den Hauptraum, den Flur. Das Sparrenwerk des Hauses trat offen zutage. Das Haus

war wohl meist mehr als einräumig, da ein Schlafzimmer und auch ein Oberstock, der Söller, erwähnt wird. Allem Anschein nach lagen die Gesindehäuser und Scheunen vom Herrenhause getrennt, so daß das heutige alt-niedersächsische Haus mit dem alten sächsischen nicht identisch ist. Die ganze Hofstätte umgab ein Zaun.

Die Hauseinrichtung war sehr einfach. Die Bank diente als gebräuchlichste Sitzgelegenheit wie als Bett, Stühle gab es nur bei Vornehmen, Tische kannte man, von ihrer Form haben wir aber keine Vorstellung; Holzschnitzerei, Gewebe bedeckten und schmückten die Wände; Fackeln oder Lichtgefäße, mit Bienenwachs gefüllt, erhellten die unwirtlichen Räume. (Stephani.)

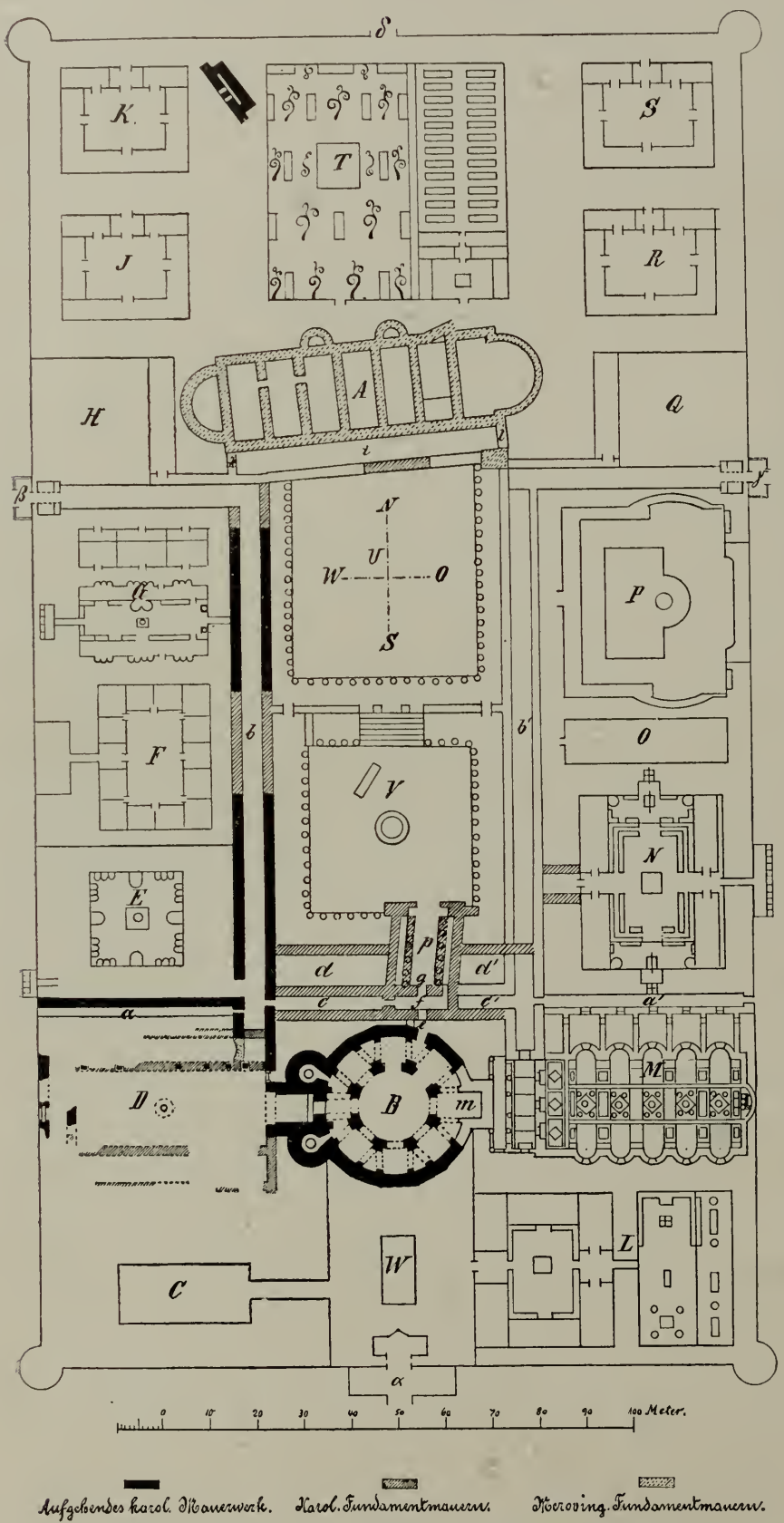


Abb. 37. Rekonstruierter Lageplan der Kaiserpfalz zu Aachen.
Nach Dr. K. G. Stephani „Der älteste deutsche Wohnbau und seine Einrichtung," Baumgärtners Buchhandlung in Leipzig. (Siehe Seite 49.)

Als bevorzugte Verwaltungsmaßregel wandte Karl der Große die Domänen und Plätze an, mit denen er das Reich, besonders das rechtsrheinische, wie mit einem Netz überzog. Diese und seine berühmten Verwaltungsverordnungen gaben Beispiel und Handhaben für seine Untertanen und seine Beamten.

Den Mittelpunkt der Anlage einer Domäne oder Pfalz bildete das Herrenhaus (sala) aus Holz oder Stein, ringsum lagen die Wirtschaftsgebäude aller Art, ein Zaun umschloß das Ganze.

Über die Domäne Asnapium lautet ein beschreibender Bericht (821): Und wir fanden einen aus Stein vorzüglich errichteten königlichen Saalbau mit drei Kammern, den ganzen Bau mit Söllern umgeben, mit elf heizbaren Gemächern, unter ihnen einen Keller, ringsherum zwei Por-

tiken, im Hof elf Holzhäuser mit ebensoviel Kammern, einen Stall, eine Küche, eine Bäckerei, zwei Speicher und drei Scheuern, den Hof von einer Verschanzung umgeben, darin ein steinernes Tor und über diesen einen Söller. Und in einem Kapitel der Verordnungen heißt es: Auf jedem Gute müssen in den Kammern Bettstellen, Unterbetten, Kopfkissen, Laken, Tischtücher, eherne, bleierne, eiserne, hölzerne Geräte, Kessel, Feuerböcke, Ketten, Kesselhaken, Beile, Spitzhauen, Bohrer, Messer, mit einem Worte alles Hausgerät befindlich sein, damit man nichts bei anderen zu suchen und zu leihen nötig habe.

Abb. 38. Josephs Traum. Miniature des 10. Jahrhunderts. Nach: F. X. Kraus, „Die Miniaturen des Codex Egberti," Herdersche Verlagshandlung in Freiburg i. B. (Siehe Seite 52.)

Vor allem wichtig für die Folgezeit wurden die besonders ausgezeichneten Landgüter, die sogen. Pfalzen. Die Häuser waren auch hier gewiß ursprünglich von den gallo-römischen Villen wenig verschieden, um so weniger, als man im Steinbau auf die Fremden angewiesen war. Natürlich genügten die Überreste und die Ruinen aus der gallo-römischen Zeit nicht; man mußte auf Neubauten sinnen. Da kamen auch heimische Gepflogenheiten zur Geltung. Der berühmteste Bau wurde der Palast zu Aachen, bei dem man eine gewisse Einwirkung von dem damals prachtvollsten Palast, den Karl gesehen haben konnte, dem Lateranpalast annimmt. Die Rekonstruktion ist außerordentlich schwierig. (Abb. 37.) Es war ersichtlich eine weitläufige Anlage, in der an der Nordgrenze die große Halle, der aus vorkarolingischer Zeit stammende Reichssaal (regia) lag, den Karl durch den Anbau eines großen Halbrundes an der westlichen Schmalseite, durch zwei kleinere Apsiden an der Langseite vergrößerte. Der Raum gewann an Wirkung und der Kaiser einen Hochsitz von ungewohnter Feierlichkeit für seine Person. Diese Halle und die Kirche wie das große dreischenkelige Atrium bildeten den Kern der Anlage. Zur Ausschmückung der Pfalzen, Ingelheim sei noch genannt, nahm man aus römischen Bauten (in der Heimat wie in der Fremde, z. B. Ravenna) Architekturteile, Säulen, Mosaiken, Statuen, Möbel, Teppiche aller Art. Die berühmte sogenannte Vorhalle von Lorsch gibt uns hierfür einen guten Beleg mit ihren zierlichen, wenn auch etwas starren Pilasterstellungen und dem reichen Schmuck ihrer mehrfarbigen Marmorverkleidung. Der große Kaiser gab in jedem Hinblick das Beispiel und Vorbild für die hohen Herren und die Bischöfe ab. Sie alle führten ein prächtiges und heiteres Leben neben ernster tiefgrabender Arbeit jeglicher Art. (Stephani.)

Die Innenausstattung dieser vornehmen Häuser griff gern zur Holzvertäfelung der Wände bis etwa zur Manneshöhe, darüber brachte man dekorative Malerei an; auch wissen wir von Mosaiken und Wandgemälden. Im Kloster Centula schmückten Abtbilder die Wände, und in den Pfalzen Karls des Großen und Ludwigs des Frommen waren die rühmlichsten Taten großer Männer dargestellt. Auf germanischem Boden erwachten zu neuem Leben Cyrus und Ninus, Romulus und Remus, Hannibal, Alexander und das „Scheusal Phalaris". Ihnen wurden die Taten der Kirchenväter, wie Ermoldus Nigellus meldet, der christlichen Kaiser des römischen Weltreichs, Konstantin, Theodosius gegenübergestellt. An diese Schildereien schlossen sich die Bilder aus dem Tun und den Taten des karolingischen Geschlechts, des ersten Karls, des Besiegers der Friesen, dann Pipins, Karls des Großen bis zur Kaiserkrönung (800). In der Pfalz Heinrichs I. zu Merse-

Abb. 39. Sog. Reliquienbehälter Widukinds. Deutsche Arbeit des 9. oder 10. Jahrhunderts.
Die Vorderseite ist mit Silberblech bekleidet und die Rückseite in sog. Verroterietechnik ausgeführt. (Siehe Seite 53.)

burg wurden die glorreichen Siege über die Ungarn im Jahre 933, im Valkhofe zu Nymwegen der Trojanische Krieg und die Züge Alexanders des Großen geschildert.

Die Zimmerdecken waren getäfelt und bemalt, hölzerne geschnitzte und bemalte Stützen trugen sie. In den Palästen wurde der Fußboden nicht nur mit Estrich bestrichen, sondern erhielt erst noch eine Holzauflage, eine Art Parkett; selbst marmorne Böden in Plattenmosaik werden erwähnt. Einflügelige Türen aus vertikalen, durch lange Eisenbänder verbundenen Brettern führten in die Räume. Die Fenster schlossen Läden oder Gitter; Glasfenster, sogar buntfarbige, werden für Palastbauten, z. B. der Abt Ansegis (807—833) für Fontanella erwähnt. Sie sind aber sicher sehr kostspielig und deshalb sehr wenig verbreitet gewesen.

Der Ofen scheint auch in den kaiserlichen Pfalzen die Räume vorwiegend erwärmt zu haben; doch sind Röhrenheizung und Kamine bekannt.

Sehr bestimmend für die Dekoration der Zimmer trat der Wandteppich hervor. Die überreiche Ventilation, die die schlechtschließenden und für gewöhnlich unverglasten Fenster bewirkten, zwang geradezu, Teppiche auf den Boden, in den Fenstern, Türen wie an den Wänden, wo sie mit Ösen, Nesteln und Ringen befestigt wurden, zu verwenden.

Bei dem Anbringen der Wandteppiche war man bemüht, die Fransen zur Geltung zu bringen und bog, wenn die Stoffbahn an den Längsseiten mit Fransen besetzt war, die obere Langseite nach innen um, gerade so, wie es die Dekorateure noch heute über den Türen und Fenstern zu tun pflegen.

Alle möglichen Stoffe wurden verarbeitet, Seide war das kostbarste Material.

Das Kolorit dieser Gewebe war meistens ein sehr kräftiges. Scharlach, Ultramarin, Rosenrot, Dunkelgrün waren bevorzugte Farben. Neben den einfarbigen wurden auch gemusterte, mit Blumen und Figuren geschmückte Gewebe verwendet. Die auserlesensten Prachtstücke waren aber nicht einheimischen, sondern byzantinischen und orientalischen Ursprungs.

Die große Masse der (ländlichen und) städtischen Wohnhäuser war nur sehr klein und in der Mehrzahl einräumig. Mehrstöckigen Holzhäusern mit nach oben sich verjüngenden Stockwerken begegnen wir auf dem St. Galler Grundriß (ca. 820) und auf Münzen der sächsischen Kaiserzeit. (Stephani.) Die meisten Häuser scheinen aber einstöckig gewesen zu sein. Das Erdgeschoß ruhte auf einer mächtigen Setzschwelle, vier Fenster, zwei schmale an den Seiten und zwei breite in der Mitte, die durch Läden geschlossen werden konnten, gewährten dem Parterre reichliches Licht. Über diesen Fenstern, unter der Deckschwelle angeordnet und von dem weit überspringenden Dache halb verdeckt, öffnet sich eine, die ganze Breite des Hauses einnehmende Reihe kleiner Lichtgeber. Das erste Obergeschoß

ist eingezogen und mit einem Walmdache eingedeckt, das zweite scheint ein zweifenstriger Söller gewesen zu sein oder sich auch in zwei Türme auseinander gelegt zu haben.

Die Einrichtung der Stadthäuser war im allgemeinen die alte einfache geblieben. Der dreibeinige lehnenlose Sessel und die Bank, gewöhnlich in Kastenform gearbeitet, dienten vorwiegend als Sitzgelegenheiten. Da man in dieser Zeit keine beweglichen Schränke, sondern nur durch Türen verschlossene Mauernischen kannte, so wurden die Bänke mit Sitzplatten zum Aufklappen versehen und als Truhen verwendet, die man aber auch an und für sich kannte. Der Faltstuhl scheint auf den Kurulischen Sessel Roms als Ahnherrn zurückzugehen, doch kannten wir sehr ähnliche Stühle in altnordischer Zeit. (Stephani.)

Jedenfalls galt er gleich dem aus der einsitzigen Bank entstandenen Bankstuhl als Ehrensitz, der besonders beliebt war, wenn er eine Lehne hatte, die dadurch gebildet wurde, daß man die schrägen Vorderbeine des sägebockartigen Gestelles über die Sitzhöhe nach hinten verlängerte; später wurden sogar Armlehnen hinzugefügt. Alle Sitze, auch die Rücklehne, wurden mit losen Polsterkissen, mit Decken geschmückt und bequem gemacht.

Die deutsche Tischlerei bevorzugte in dieser Frühzeit Pfosten oder Drechselarbeit. Das Bett gibt deutlich Kunde davon. Die Konstruktion der Liegestätten am Tage und die der Betten ist aus den Miniaturen der Herrad von Landsberg ziemlich genau zu erkennen.

Die Spann- oder Lotterbetten hatten über vier, wie es scheint mit kleinen Rollen versehenen Füßen einen Rahmen mit elastischem Sitz, wodurch sie sich von den Betten, die eine Brettfläche zur Unterlage gehabt zu haben scheinen, unterscheiden.

Jener „Sitz" scheint aus starken Stricken oder Lederriemen bestanden zu haben, die mit der Längsseite des Gestells parallel liefen und am Kopf- und Fußende mit Ringen an einer Metallstange aufgehängt waren. Über diesen elastischen Boden wurde zunächst eine reichverzierte Decke gelegt, die an der Vorderseite bis auf den Fußboden herabhing; über diese ein großes Federkissen, dessen Inlet (Unterzieche) von Leder war, und das einen Überzug von Leinwand, selten Seide erhielt. Eine Prachtdecke über diesem Polster vervollständigt das Lager. (Heyne.) Im Lanzelot heißt es:

Daz spanbette, daruf lac Der wirt und sein Kint reine,
Daz was von helfenbeine Und von rotem Golde,
Die Steine, die er wolde, Die waren dar uf geleit usw.

Der Kopfteil der eigentlichen Betten zeigt in merowingischen wie karolingischen Zeiten häufig größere Höhe als der Fußteil, so daß die Schlafenden mit sehr hochliegendem

Abb. 40. Kleinodien aus dem spätkarolingischen Bayern, aus einem Grabe in Wittislingen. (Siehe Seite 53.)

Oberkörper fast sitzend dargestellt sind. Die Matratze, die das ganze Lager bedeckt, ist unter dem Oberkörper stark in die Höhe gezogen, der Kopf ruht auf einem kleinen Kopfkissen. Die Bezüge sind von Leinen oder Seidenstoff. Über die Matratze oder die darüber gebreitete „Kolter" (Decke) wurde ein weißes leinenes Betttuch (lîlachen) gebreitet, eine pelzgefütterte Decke (deckelachen) diente zum Zudecken. Die Füllung des Bettkastens geschah mit Stroh. (Abb. 38.)

Das Bett mit schützenden Vorhängen zu umgeben, es gleichsam unter ein Zelt zu stellen, mochte eine Erinnerung an die alte Nomadenzeit sein oder sich bei den mangelhaften Fensterverschlüssen und unzureichenden Heizvorrichtungen schon früh als Bedürfnis herausgestellt haben. (Stephani.)

Wie sehr man den Luxus bei der Ausstattung des Bettes schätzte, beweist unter anderem die Erzählung eines Traumes des heiligen Adalbert von Prag (997 gest.). Im Traum glaubte er in den Hof seines Bruders einzutreten. Im Hause standen zwei Betten . . . beide, wie es sich ziemte, sehr prächtig ausgestattet, aber sein Bett überstrahlte weit die Pracht des anderen, ganz mit glänzendem Purpur und seidenen Zierraten bekleidet und zu Häupten von einem golddurchwirkten Vorhange gar schön umzogen.

Die Tische treten in ihrer Wichtigkeit noch sehr zurück.

Allerdings wissen wir von Prachttischen aus Silber und Gold im Besitze Kaiser Karls, Kaiser Lothars, Rudolfs von Orleans (gest. 872), deren Platten die Pläne von Konstantinopel und Rom, die Darstellung des Weltsystems aufweisen, aber diese Goldschmiedearbeiten waren sicher aus der Fremde bezogen und lediglich Luxusgegenstände.

Die Speisetische, deren man vor allen andern nötig hatte, wurden als Platten zum Mahl hineingetragen und auf Böcke aufgestellt, die entweder aus schrägen oder gekreuzten Stäben oder aus vierbeinigen Rahmen bestanden. Nach dem Mahle wurden sie wieder hinausgebracht, „die Tafel wurde aufgehoben". Über das weiße Tafeltuch wurde in der Breite der Tischplatte ein zweites gemustertes Tuch nach Art unserer Tischläufer gelegt, Stätten der Stickkunst der Frauen. Kleine niedrige Tische stellte man als ständig im Zimmer auf, scheint ihnen aber geringes Interesse entgegengebracht zu haben. Um so größerer Anteilnahme erfreute sich das Schreibpult. Aus den Handschriften lassen sich leicht mehr als ein halbes Hundert Formen feststellen. Am beliebtesten ist der Schreibständer, der aus einer kleinen Fußplatte und einem gedrechselten Ständer mit starker Platte besteht.

Abb. 41. Kelch Tassilos im Kloster Krems-Münster.
(Siehe Seite 54.)

Seine Schriftstücke verwahrte der Gelehrte entweder nach antiker Sitte in Büchereimern oder in verschließbaren Bücherkisten und Bücherschränken, die die Gestalt eines Turmes zu haben pflegten und in vier Etagen eingeteilt waren.

Von Prunk- und Paradegegenständen seien die Kleinodienschachteln und Trinkhörner erwähnt, die im 10. und 11. Jahrhundert gern aus Elfenbein geschnitzt wurden. In diesen Schnitzereien strebte man in der Karolingerzeit zuerst eine Beherrschung der plastisch modellierten menschlichen Gestalt an.

Um über die Edelschmiedekunst dieser Zeiten klarer urteilen zu können, müssen wir bis in die Epoche der sog. Völkerwanderungszeit im Verlauf des 5. und 6. Jahrhunderts zurückgehen, die als Haupt-

ergebnis den vollständigen Zusammenbruch des weströmischen Reiches, des Trägers der klassischen Kultur des Altertums im Abendlande, zeitigte. Diese Zeit besitzt einen Stil der Goldschmiedearbeit, der allen germanischen Völkern zu eigen gewesen scheint; denn überall, wo Germanen, sei es in den Donauländern, sei es in England, in Spanien, gelebt haben, taucht dieser besondere Charakter auf.

Abb. 42. Fränkischer und longobardischer Schmuck aus der Sammlung Carrand im Nationalmuseum zu Florenz. Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Siehe Seite 54.)

Die Kennzeichen bestehen in der Verarbeitung massiven Goldes für Gefäße, der mosaikartigen Verzierung dieser mit flachen, tafelförmigen roten Halbedelsteinen, indischen Granaten (Almandine), später mit roten und grünen Glasplättchen (Zellenverglasung) und in der Verwendung einer Ornamentik aus verschlungenen und verflochtenen Bändern, die nicht selten in Tierköpfen endigen. Gerade dies Motiv wurde lange als urgermanisch bezeichnet, bis es jüngst wieder als barbarisierte spätrömische Ornamentik angesprochen wurde. Es ergibt sich demnach, urteilt Forrer, als Tatsache, daß die Kunst der Goldschmiede des frühesten Mittelalters ein Konglomerat der allerverschiedensten Strömungen darstellt: Römischer und germanischer und auch römisch-orientalischer. Man verband die althergebrachte zarte Filigranzier mit glänzenden großen Flächen, die den Mangel an feiner Arbeit verdecken sollten, dann unter der Einwirkung des farbenfreudigen Ostens die zierlichen durchbrochenen Goldflächen mit viel farbigen Steineinlagen. Auch indische Perlen kamen in Mode. Almandine und Rubinen beherrschten den Markt von Osten her bis zum Westen, so daß sie sogar ein besonderes Kennzeichen des merowingischen Schmuckes wurden. Den überlieferten klassischen Vorwürfen und Ornamenten gesellten sich das Kreuz, die eucharistische Vase, die Tauben und Pfauen zu, weiterhin das Wellenornament in Golddraht, die stilisierten Wurmmotive usw. Die Germanen waren die Herren der überall in römischem Kunstgeschmack aufgezogenen Kunstgewerbler geworden, die ihre Technik und ihren Motivenreichtum in den Geschmack der selbst noch ungeschulten Eroberer stellten. (Abb. 39.) Neben diese altrömische Schulung trat Ostrom, dessen Goldschmiedekunst sich stetig aufsteigend bis ins 11. Jahrhundert entwickelte. Von hier lernten die Germanen das Email kennen, das sie durch jene rohe Zellenverglasung nachzuahmen sich bemühten. Auch Treibarbeit wurde versucht. Dieser aus oströmischen Einwirkungen hervorgegangenen Goldschmiedearbeit fiel das Feld der Hofkunst zu, während die auf römisch-germanischem Fundament beruhende Richtung als Arbeitsfeld das Kleingerät aus unedlem Metall sich erwählte. Es gelangte an der Hand des persönlichen germanischen Geschmackes, der sich namentlich des Bandgeflechtes und Kerbschnitt ähnlicher Vertiefungen bemächtigte, allmählich zu größerer Selbständigkeit. Germanisch ist, Irland einbegriffen, die enge Verbindung der Tierwelt mit dem Flecht- und Bandwerk, die von dem antiken Rhythmus abweichende Linienführung und vornehmlich eine systematisch durchgeführte Stilisierung, die schließlich die Herausbildung einer eigenen Kunstform gestattete. (Abb. 40.)

Als das bedeutsamste Werk auf deutschem Boden muß der über 25 cm hohe Tassilokelch in Kremsmünster bezeichnet werden, den Herzog Tassilo von Bayern zwischen 777

und 788 dorthin stiftete. Die Herstellungszeit fällt also bereits in die Zeit Karls des Großen. (Abb. 41.)

Karl der Große nahm von überall her Anregungen auf, aus dem stamm- und kunstverwandten Angelsachsenland, aus Irland, Syrien, aus der Lombardei, aus Rom und für die Goldschmiedearbeit nicht zuletzt von Byzanz; um so leichter von Ostrom, als der dortige Bildersturm viele Künstler nach Italien trieb.

Über weltlichen Zwecken dienende Prunkgeräte gibt uns kaum ein Werk dieser strebenden Goldschmiede heute noch unmittelbare Kunde, wir müssen uns an die Miniaturen wenden, die uns belehren, daß der Reichtum an solchen Arbeiten ein sehr großer gewesen ist. Denn in ihnen sah man in Ermangelung nennenswerter Mengen an Münzen eine Kapitalanlage; man verarbeitete also in gewisser Hinsicht gezwungenerweise das Edelmetall zu Prunkstücken.

Da es an Möbeln gebrach, die den Schaustücken als Gerät hätten dienen können, so blieb nur übrig, wenn anders man sie den Blicken der Hausbewohner und Gäste zugänglich machen wollte, sie an der Decke aufzuhängen; wodurch sie zugleich den Dieben einigermaßen entzogen waren. Die Form dieser Hängegefäße ist eine außerordentlich mannigfaltige: Kruken, Kannen, Hörner, Schüsseln, Mischkrüge u. dgl. m. sind uns aus Abbildungen bekannt.

Wie war der eigentliche Schmuck geartet? (Abb. 42.) Von Schmucksachen aus der Zeit bis auf Karl den Großen besitzen wir, behauptet Rücklin, verhältnismäßig viel, da bis dahin die Sitte der Bestattung der Toten mit den Kleidern, Waffen ganz allgemein war und erst dann allmählich abkam, da sie Karl als heidnische Sitte verbot. Es steht fest, daß sich auf diesem Felde fremde, vorab byzantinische Einflüsse mit den einheimischen begegneten, in der Bearbeitung der Materialien, wie in deren Verwendung. Die Germanen trugen außer Kronen, Ketten, Armbändern und Ringen keinen selbständigen, sondern nur auf das Kleid aufgenähten Schmuck. Die Goldschmiede pflegten zu diesem Zwecke einzelne Kästchen (Châtons) zu fertigen, die mit Steinen besetzt und mit Klammern zum Aufnähen versehen wurden. So ist das Aufnähen von Gold und Edelsteinen auf Borten, Gürtel und Kleider, das im Nibelungenliede so häufig erwähnt wird, zu verstehen. Ohrringe, Halsbänder und Anhänger kennt das frühere Mittelalter nicht.

Ein sehr großes und vielleicht das am sorgfältigsten bearbeitete Feld der Goldschmiedekunst ist in dieser Zeit den Arbeiten überwiesen, die kirchlichen Bestimmungen zu dienen hatten.

Wir werden darauf bei der kirchlichen Kunst zurückkommen und uns zunächst der Betrachtung der Kleidung dieser Zeiten zuwenden.

Prächtig beschreibt Angilbert eine Jagd in der Nähe von Aachen. Es ist früher Morgen, die Rosse scharren und wiehern vor dem Palast, Karl tritt heraus, mit ihm sein Jagdgefolge, durch das geöffnete Tor sprengt der Zug dahin, Hörnerklang erfüllt die Flur. Etwas später sind die Königin Luitgard und ihre Stieftöchter mit dem Anzuge fertig, und geleitet von den Söhnen Karls reiten sie den übrigen nach. Der schimmernde Hals der jugendlichen Königin strahlt mit rosigem Hauch das purpurne Kopftuch zurück, das mit ihrem Haar durchflochten und von diesem gehalten den Nacken überflattert; über der Stirn leuchtet das goldene, edelsteinbesetzte Diadem. Hinter den Brüdern reiten die blondgelockte Rotraud, die heranwachsende Gisela und Berta, bei welcher Angilbert von dem Ernst des schönen Antlitzes spricht, wodurch sie dem Vater ähnele — er freilich darf zuletzt darauf anspielen, welch ungestümes Herz in der Brust dieser stolzen Königstochter schlägt. Ferner Hrnodhaid oder Rodhaid, Theoderada und Hiltrud, alle Schwestern verschieden, aber gleich kostbar geschmückt, mit Hermelin und Marder, mit heller Seide oder Purpur, mit Perlen oder edlen Steinen, mit weißer oder purpurner Kopfbinde, mit Goldfäden im freiwallenden Mädchenhaar.

So freilich jagte Karl nicht immer; eben weil dieser farbenprächtige Aufzug eine besondere repräsentative Veranstaltung war, ist er zum Nachruhm in das schildernde Gedicht von Karl und seinem Hofe aufgenommen.

Von der Kleidung der Franken schreibt Sidonius Apollinaris: Von der Höhe ihres Hauptes fällt ihre Frisur in einen Schopf gedreht herab, und ihr Nacken ist entblößt. In ihren blauen Augen rollt eine Pupille, die die Klarheit des Wassers hat. Ihr Kinn ist rasiert und an der Stelle des Bartes haben sie Haarlocken, die mit dem Kamme arrangiert wurden. Doch wurde von den Germanen im allgemeinen der lange Bart getragen. Enge Kleider umspannen ihre Glieder. Ihre Knie ragen aus einer kurzen

Abb. 43. Auszug des Heeres Davids.
Nach J. R. Rahn, „Das Psalterium aureum von St. Gallen".

Tunika hervor. Ein breiter Gürtel umgürtete ihren hageren Leib. Die Tunika war mit kurzen Ärmeln versehen. Die Mäntel, rhenones genannt, bestanden aus Fellen, die farbige Bänder zierten. Die Schenkel und Beine blieben nackt, die Füße schützten Pelzstiefel.

Die Heerführer hatten den Helm, das Panzerhemd und die ledernen Beinschienen von den Römern übernommen. (Abb. 43.)

In der Zeit der merowingischen Herrschaft fand ein Ringen zwischen der römischen und heimischen Tracht statt.

Der Mönch von St. Gallen, der Biograph Karls des Großen, bemerkt seinerseits von der Kleidung seiner Franken: Sie tragen an den Füßen Halbstiefel (außen vergoldet?), angebunden mit langen, dreifach geknüpften Riemen und Bändern, die die Beine

umschlingen. Auf dem Körper tragen sie ein Hemd von feiner und mannigfaltiger Arbeit. Ein Gurt um den Leib nimmt das Schwert auf, das in einer Scheide ruht, die von Riemen umbunden ist. Über die Kleidung warf der Franke einen Mantel von blauer oder weißer Farbe und viereckiger Form. Er wurde derartig geschnitten, daß er über die Schultern geworfen nach vorne wie nach hinten bis auf die Füße herabfiel, während er an den Seiten kaum bis an die Knie reichte. In der Rechten trug der Mann einen Stock, der mit einem Knopf, bei den Reichen von Gold oder Silber gekrönt war.

In der karolingischen Epoche wurde, wie wir gehört, der Kleiderluxus außerordentlich hoch getrieben, insbesondere liebte man Seide und Pelzwerk.

Abb. 41. Karl der Große in karolingischer Tracht. Ausschnitt des Mosaikbildes vom Triclinium Leos III. im Lateran zu Rom.

Kaiser Karl trug aber am Alltage die Frankentracht und unterschied sich für gewöhnlich von einfacheren Leuten nicht. Über Hemd und Beinkleid legte er ein Wams (Kittel), im Winter den Mantel über einem kurzen Pelzrock von Seehund oder Zobel. Den Oberarm umfaßte nach alter Volkssitte der schwere Metallring; die Riemen der Schuhe umschnürten als Bänder die Schienbeine und ihre Umhüllung; das kurze Schwert klirrte an der Seite. Das Haar trug der Kaiser als Franke in der Mitte der Stirn gleichmäßig abgeschnitten und einen Schnurrbart; die andern Germanenstämme liebten lange Locken und Bärte. (Abb. 44.)

Arnoldus Nigellus berichtet uns über die Kleidung der Frauen, daß sie zwei Roben übereinander trugen. Die untere war eng und lang, mit engen am Gelenk festgeschlossenen Ärmeln, die obere weit und verhältnismäßig kurz. Ein Gürtel unterhalb der Brust, der aufs reichste geschmückt war, umschloß den Oberkörper. Ein gesticktes zartes Tuch überdeckte die Haartracht, so daß nur das Gesicht frei blieb.

Dies reiche Bild der karolingischen Kultur brach völlig nieder in den furchtbaren Wirren und Kämpfen des folgenden Jahrhunderts, in dem die alte Zeit mit den neuen Gedanken, mit den neuen geistigen und materiellen Mächten rang, in dem aus dem Norden wie aus dem Osten fremde Völker verheerend in Deutschlands Fluren einbrachen, die Germanen sich ihre politische Stellung im schwertscharfen Kampfe aller gegen alle erkämpfen mußten.

Die Kirchenbaukunst der karolingisch-ottonischen Epoche steht natürlich in engem Zusammenhange mit der altchristlichen Baukunst, aber lernend bietet sie schon neue Lösungen für die alte Aufgabe des Langhaus- wie sogar des Zentralbaues. In Aachen errichtete Karl des Großen Baumeister, Odo von Metz (796—804), unter Oberleitung Einharts und der Beihilfe des Abtes Ansegis, den hochbestaunten Dom, den ersten

Abb. 45. Inneres in dem von Karl erbauten Teil des Aachener Münsters.
Mit dem von Friedrich I. gestifteten Kronleuchter. (Siehe Seite 58.)

Zentralbau diesseits der Alpen. Der Bau hängt entweder von St. Vitale in Ravenna und dem alten Dom zu Bresceia oder von einem zwischen beiden stehenden Bauwerke ab. Ein achteckiger, zweigeschossiger Emporenbau wird von einem Sechzehneck umschlossen; an eine Schmalseite legt sich östlich eine Apsis an. Den unteren Umgang überdeckt ein vierkappiges Kreuzgewölbe über Quadraten, den oberen wölben halbe, steigende Tonnen ein. Mit dieser letzteren Anlage wollte der Baumeister in richtig gedachter Weise dem Schub des aus acht Kappen zusammengesetzten Klostergewölbes über dem Oktogon begegnen. Allerdings setzen die aussteifenden Tonnen nicht an der Kuppel selbst, sondern schon unterhalb des Tambours an, vermindern also nur die Höhe der umzuwerfenden Tambourwand. Diesen Zylinder hat der Meister zur

weiteren Sicherung mit Strebepfeilern versehen, die ihrerseits auf den Rändern der steigenden Tonnen aufsitzen. Zwischen diesen Streben sind die Fenster eingebrochen. (Abb. 45.)

Der Querschnitt des Aachener Münsters zeigt eigentlich sämtliche Teile eines überwölbten Mittelschiffes mit Strebegewölben (Bogen), Strebepfeilern und Emporen in verständlicher und verständiger Anordnung. Am Außenbau fällt vornehmlich das gewaltige Portal mit darüber gelagertem Glockenhaus zwischen zwei Treppentürmen auf. Das Beispiel wirkte vorbildlich bis ins 11. Jahrhundert.

Die Basilika erfährt ebenfalls eine durchgreifende, die Folgezeit sehr beeinflussende Umbildung. Man blieb zwar der flachen Decke treu, aber es bildete sich bis ca. 800 die kreuzförmige doppelchörige Anlage mit einer Unterkirche, der Krypta, heraus. Das berühmteste, völlig durchgebildete Beispiel zeigt uns der Grundriß von St. Gallen, der ca. 820 dem Abte Gozbert von einem fremden Meister zugesandt ist. Von den Klosterkirchen übernahmen die Stadtkirchen diese Grundrißbildung. (Hasak.)

Die einzelnen Bauformen, die wir uns farbig bemalt denken müssen, sind der christlichen und römisch-heidnischen Antike entnommen, verroht und vereinfacht; im Würfelkapitäl bildet sich eine für die spätere Zeit wichtige Kapitälform heran.

Dem Reichtum der Farben verbindet sich im Kircheninnern der Glanz der Sonne, durch Glasfenster vielfach gebrochen; denn Gregor von Tours (gest. 594) erzählt, wie ein Blitzschlag in die Kirche St. Martins schlug, der Heilige zwar die Zertrümmerung des Glases, aber keine Schädigung der Kirchenbesucher gestattet habe, und der Abt Filibert von Jumèges erzählt 684: jedes Licht bestrahlt die Fenster, das Glas durchdringend, die Leuchte badet die Augen der Lesenden.

Wie Isidor von Sevilla uns in seinem Lehrbuche mitteilt, stellte man farbiges und farbloses Glas her. Ob in solchen Fällen bereits die farbigen Glasstücke zu Bildern zusammengefügt wurden, ist zweifelhaft, aber jedenfalls gingen diese, die eigentlich romanische Zeit vorbereitenden Jahrhunderte nicht zur Neige, ehe auch das eigentliche Glasgemälde erwähnt wird. Der Erzbischof Adalbero von Reims (969—988), dann Gozbert von Tegernsee (982—1001) sprechen unleugbar von Fenstern, in denen verschiedene „Geschichten" dargestellt waren. Die ältesten Denkmäler besitzt jedenfalls Deutschland in den fünf ca. 2 Meter hohen Glasgemälden des Augsburger Domes, mit Darstellung von drei Propheten, Moses und König David. Die Figuren stehen auf farblosem Grunde und werden jetzt (früher dem 12. Jahrhundert) der alten Ausstattung des Domes, dessen Bau 995 begann, zugewiesen. Die Innenzeichnung ist auf den durchgefärbten Glasstücken mittels gleichmäßig stark aufgebrannter Schwarzlotstriche hergestellt.

Die Kirche hat unstreitig die besten kunstgewerblichen Arbeiten der karolingisch-ottonischen Epoche an sich gezogen und in ihrem Bannkreis herstellen lassen, ja wir dürfen die Elfenbein- und Goldschmiedearbeiten von etwa 900 bis 1000 geradezu als ein Produkt der Klosterkunst hinstellen. In dieser Zeit verschiebt sich mit dem politischen Schwergewicht allmählich auch der Schwerpunkt der Kunsttätigkeit nach Deutschland. Zu den berühmtesten Werken dieser Zeit zählt etwa der Einband der Psalterhandschrift Karls des Kahlen in Corbie, zwischen 846—862 gearbeitet. Der dichte Edelsteinbelag und das Filigran finden wir bereits an langobardischen Werken des 7. Jahrhunderts vorgebildet. Der Codex Aureus vereinigt in der Elfenbeinschnitzerei, im Zellenschmelz und Zellenglas, in Filigran und Treibarbeiten alle Kunst des Goldschmiedes. (Abb. 46.) In dieser Technik läßt sich auch der griechische Einfluß besonders klar erkennen. Im 10. Jahrhundert bietet die Klosterwerkstätte in Trier unter Erzbischof Egbert (977 bis 993) ein glänzendes Bild reichsten Schaffens, das bis in die Schweiz hinein wirkte. Die Figuren des goldenen Altaraufsatzes, den König Heinrich II. an den Dom zu Basel schenkte, sind ohne die Errungenschaften der zur Reife gelangten byzantinischen Edelschmiedekunst gar nicht denkbar. Erst in der Hildesheimer Schule treten zu den fremden Bestandteilen, die man jetzt mit Meisterschaft beherrschte, wieder die heimischen Elemente. Hier zuerst bemächtigt sich das germanische Kunstgewerbe wieder der kirchlichen Aufgaben. Der Bernwardsleuchter läßt die alten Formen wie die Ornamentik, das Gerimsel, die phantastischen Mensch- und Tiergestalten wieder aufleben.

Abb. 46. Einband des Codex Aureus von St. Emmeran zu Regensburg. Nicht vor 870. (Siehe Seite 58.)

Die Werke dieser Schule werfen auch auf das Entstehen des romanischen kunstgewerblichen Stiles ein erstes Licht.

Als Kostbarkeit müssen in unmittelbarer Verbindung hier die wundervollen Seiden- und Goldstickereien genannt werden, die für deutsche Hochstifte von kundigen Klosterfrauen hergestellt wurden.

Der ungarische Krönungsmantel, ursprünglich eine geschlossene Kasel, die König Stephan für die Kirche in Stuhlweißenburg hatte anfertigen lassen, der Mantel Heinrichs II. und noch einige wenige andere goldgestickte Priestergewänder legen Zeugnis von der außerordentlichen Geschicklichkeit ab. Bamberg, Köln besaßen besonders hohen Ruf. Die Kasula Stephans zeigt

Abb. 47. Vorbereitungen zur Seefahrt Herzog Wilhelms von der Normandie. Einzelteil aus dem Bayeux-Teppich.

auf violettem Seidenstoff aus Byzanz in reicher Goldstickerei, im Mittelfelde den Heiland, Maria und Engel, darum in Streifen geordnet Christus stehend zwischen den Propheten, die Apostel in architektonischer Umrahmung sitzend, am Rand die Stifter zwischen Ranken und Vögeln. Der Stil der Figuren, das Ornament, die Beischriften verraten den byzantinischen Einfluß. (Weiß.)

Der kulturgeschichtlich interessanteste Teppich dieser Zeit ist aber der offenbar um 1066 entstandene aus lose gewebtem Leinen hergestellte Wandteppich von Bayeux, auf dem uns die Vorbereitung zur Seefahrt Herzog Wilhelms von der Normandie und dessen Sieg über König Harald bei Hastings geschildert wird. (Abb. 47.)

B. Die romanische Zeit.

a) Der Kirchenbau.

Wenn bislang, infolge des heimischen und römischen Erbes, diesseits der Alpen — Italien kommt zunächst noch nicht wieder in Betracht — die profane und kirchliche Kunst sich die Wage hielten, so gelangt seit ca. 1000 die Kunst, die der Kirche diente, zur vollen Herrschaft, so daß sie auch der künstlerischen Betätigung, die dem täglichen Leben zugewandt war, ihren Stempel durch rund fünf Jahrhunderte aufprägte, ohne daß wir bei diesen Worten vergessen, daß gerade in dieser Zeit die altheimische Volkskunst sich wieder Geltung verschaffte.

Die Aufgabe, die dem Architekten bei der Errichtung der Kirchen diesseits der Alpen für die Grundrißbildung in steigendem Maße zufiel, war, den (Reliquien und den) Gläubigen Raum zu schaffen und sehende wie hörende Anteilnahme, gleichermaßen am Altardienst wie an der Predigt, zu ermöglichen. Hinsichtlich des Hochbaues interessierte den Baumeister keine Frage mehr, als die der Wölbung.

Bleiben wir zunächst bei allgemeinen Gesichtspunkten zur Erleichterung der Analyse stehen. Die Zerlegung des Grundrisses in drei Schiffe ist geblieben und im Hochbau die Überhöhung des Mittelschiffes, sonst wurde und wird alles grundsätzlich umgearbeitet. Die Schiffe liegen jetzt fest eingespannt zwischen östlichen und westlichen Querschiffen, an die sich jeweilig der quadratische Altarraum mit der abschließenden Apsis angliedert — es ist hier nur von der „idealen" doppelchörigen Anlage die Rede — d. h. die drei Teile des Grundrisses, Langhaus, Querhaus und Apsis erscheinen als wesentlich inniger miteinander verknüpft. Der Raumeindruck des Innenhauses wird

beherrscht durch die Verhältniszahlen 1 : 2; dies gilt auch ungefähr für die Höhe. Das Auge des wegen der zwei Apsiden von der Seite Eingetretenen gleitet aber nicht mehr an leichten, schlanken, kannelierten Säulen und zart umrandeten Bogenspannungen ruhig in die Tiefe der Apsis, sondern tastet langsam an breiten, schweren Pfeilern (oder stämmig derben Säulen) entlang, die, mit oder ohne Vorlagen aufgebaut, nicht mehr nach dem Grundsatz der Reihung, sondern nach dem der Gruppierung angeordnet sind. Der Grundriß wird in entwickeltem System überdies in eine Anzahl großer und kleiner Quadrate zerlegt. Dadurch wird der langgedehnte Raum in eine Reihe gleichwertiger Teile gegliedert und die alles beherrschende Fluchtlinie der altchristlichen Basilika stark alteriert.

Der Pfeilergrundriß offenbart sofort die gewaltige Revolution, die seit der altchristlichen Zeit im romanischen Stile sich vorbereitet. Eine viereckige, von Wulst und Schmiege gebildete Basis nimmt den Pfeilerstamm auf, dem sich ein breites, ornamentiertes oder skulpiertes Kapitäl auflegt. Um den Pfeilerstamm ordnen sich an allen vier Seiten Halbsäulen. Dem Mittelschiff zugewandt steigt in entwickelten Systemen und grundsätzlich überall in derselben Weise gedacht, die Vorlage bis an die Decke. Sie nimmt hier den Gurtbogen auf, der sich quer über das Mittelschiff von einer Seite zur andern spannt. Die Decke wird jetzt zum ersten Male mit dem Grundriß des Baues fester verbunden, während sie in der altchristlichen Basilika nur aufgelegt war, gewissermaßen wie ein Deckel auf eine Kiste. Der Pfeiler erhält unter den Archivolten Vorlagen, die auch hier einen Bogen aufnehmen und derartig durch den Pfeiler die Bogenarchitektur in engere Verbindung setzen. (Abb. 48.)

Blickt der Beschauer zur Decke empor, so nimmt er in den Bauten des ausgebildeten Systems an Stelle der ruhigen Ebene oder Linie der altchristlichen Decke Kreisausschnitte wahr, deren Kurven sich schneiden und voneinander abweichen. Das Gewölbe ist an die Stelle der geraden Decke getreten. Das Auge des Eingetretenen wandert demzufolge nur in Absätzen in die Tiefe. Der breite Triumphbogen gebietet von neuem Halt. Der Beschauer blickt durch diesen in das Querschiff. Die Anlage des hohen Vierungsturmes fesselt den Blick. Hier wird dem Herabströmen reicher Lichtwellen die Bahn geöffnet, der Raummittelpunkt also auch zum Lichtmittelpunkt gemacht; dann erst kann das Auge die hohe Treppe, die zum Altarraum hinanführt, hinaufeilen, um endlich den Abschluß des Baues in der Apsis zu finden.

Wandert man im Gebäude umher, so erblickt man bald unter oder neben den Treppen zum Altarraum Stufen, die unter den Fußboden der Kirche, in die Unterkirche, die Krypta, geleiten. (Abb. 49.) Sie war es, die den Altarraum nebst Apsis so hoch emporhob. Die Wände der Oberkirche wie sämtliche Bauglieder sind farbig bemalt, die kleinen Fenster mit Glasgemälden ausgesetzt. Läßt der Beschauer den Blick weiter umherschweifen, so wird er zunächst von den Emporen angezogen, die allerdings in den Bauten Deutschlands nach 1000 selten, oft in denen Frankreichs angetroffen werden. Sie sind in regelmäßigen Intervallen zwischen die Hauptpfeiler eingespannt, durch Bogenstellungen untereinander ver-

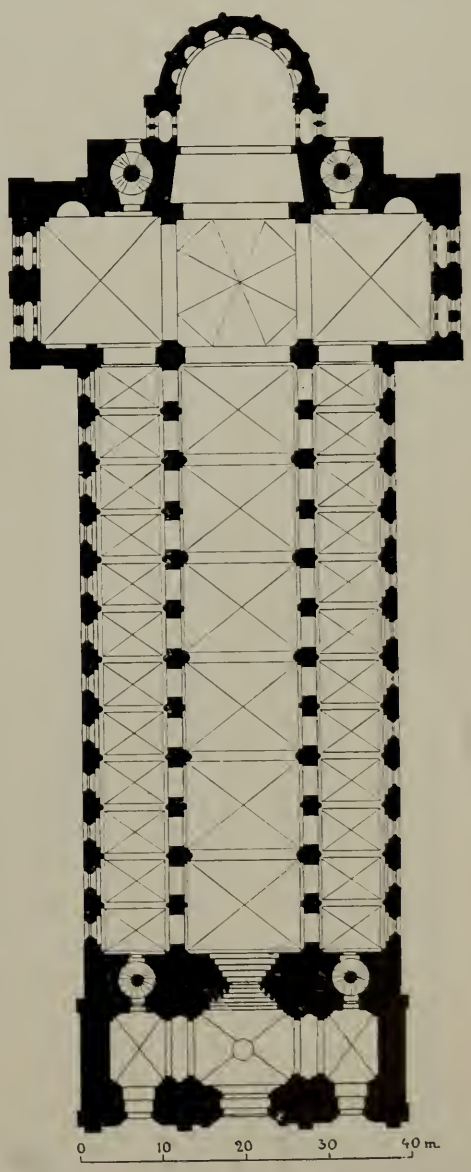


Abb. 48. Grundriß des Doms zu Speyer.

bunden und bilden mit den darüberliegenden Mittelschifffenstern und den Arkaden eine künstlerische Einheit. Die Fenster werden ab- und eingeschlossen durch die Schild- oder Wandbogen. Diese tragen die entweder durch eine Durchdringung zweier zylindrischer Tonnen entstandenen halbrunden Kappen, oder die nach der Mitte ansteigenden sog. gestochenen Kappen. Und dieses Gewölbe ist das eigentliche romanische Kreuzgewölbe, das durch ein sichtbares hervortretendes System tragender und getragener Teile die Kräfte des Bauorganismus kennzeichnet.

Die majestätisch-ruhige Linie der Decke der alten Basilika ist also einerseits zerbrochen zugunsten praktisch künstlerischer Bauzwecke, andererseits aus dem Kerne der romanischen Baukunst heraus gestaltet, die nach funktionellen Ausdrucksmitteln, nach „malerischen" Massenverteilungen strebte. Einzig das im Süden Frankreichs heimische Tonnengewölbe bot die ruhige Schönheit der altchristlichen Basilikadecke mit den Vorzügen der feuerfesten Eindeckung vereinigt. Sie kam aber in einen schweren, nie restlos gelösten Konflikt mit dem altgeheiligten Schema des basilikalen Querschnittes des überhöhten, selbständig beleuchteten Mittelschiffes.

Rhythmisch bewegt im Grundriß wie Aufbau, schwer, farbig, aber auch ernst und majestätisch, wirkt in seiner Gesamtheit der Innenraum einer romanischen Kirche.

Noch stärkeren Gegensatz zur altchristlichen Basilika bietet der Außenbau.

Kraftvoll tritt die Gliederung des kürzer gewordenen Langhauses hervor. (Abb. 50.) Die Querhäuser werden in ihrem Durchdringungspunkt durch die Vierungstürme betont, ihre Verbindung mit dem Langhause und den Apsiden wird durch je zwei östlich und westlich in die Ecken gestellte schlanke Treppentürme hervorgehoben. Der ganze Bau weist einen energischen und harmonischen Rhythmus, eine starke Gegenüberstellung von Horizontalen und Vertikalen, ein unverkennbar malerisches Moment im Gegensatze zur altchristlichen Basilika auf, deren Masse in ruhiger Wagerechte ausgebreitet dalag. Wenn hier die Außenwände nur durch schmale Wandstreifen und schwache Bogenfriese belebt und gegliedert wurden, so bietet auch in diesem Falle der romanische Stil ein ganz anderes Bild.

Abb. 49. Krypta des Doms zu Speyer. (Siehe Seite 61.)

Abb. 50. Dom zu Speyer, 1230—1261 von Konrad II., Heinrich III. und Heinrich IV. erbaut. Blick auf Chor und Nordseite des Doms. (Siehe Seite 62.)

In seinen reifen Werken sind Fenster wie Türen durch Säulen und Bogenstellungen umrahmt, im und am Mauerkörper festgehalten. Verführt auch der Schmucksinn nicht selten zu allerhand phantastischen Spielereien, ist auch das Verständnis für den organischen Wert der Schmuckformen nicht überall gleich ausgebildet, so offenbart sich doch in den edelsten romanischen Basiliken, wie namentlich in den rheinischen Bauten, eine bis in alle Einzelheiten eindringende Einsicht, die alle in Flachrelief gehaltenen dekorativen Einzelheiten dem architektonischen Organismus ein- und unterzuordnen weiß. Selbst ein keimendes Verständnis für den Turmorganismus macht sich in den eingeschobenen luftigen Galerien, sowie in den größeren Fenstern erkennbar. Auch die architektonische Verknüpfung der Turmbauten mit dem Kirchenkörper haben die romanischen Baumeister versucht, als sie in der späten Zeit des Stiles (in Frankreich, dann in Deutschland) die Westapside ganz fallen und an Stelle dieser zwei starke Türme mit dazwischengespannter Vorhalle sich erheben, gegen den langgedehnten Mittelschiffbau zwei mächtige Vertikale emporsteigen ließen. Und damit war erst starke Bewegung in die wuchtige, reich ornamentierte Masse gekommen. Es ergab sich ein gerade aufsteigender Westbau mit breitem Portal und zwei massigen Türmen, dahinter der breite, verhältnismäßig kurze Mittelbau, dessen Langwände kleine umrahmte Fenster beleben und der von einem kurzen, starken Vierungsturm in seinem Verbindungspunkt mit dem bis zur Firsthöhe aufsteigenden Querhaus bekrönt wird. An dieses schließt sich östlich das Chorquadrat mit der von Blendbogenstellungen umfaßten und gegliederten Apsis. Wuchtig, majestätisch, ernst-prächtig, malerisch belebt — so stellt sich das Bild des romanischen Außenbaues reifen Stiles dar. Im romanischen Stil diesseits der Alpen fand der christliche Kultus den ersten originalen künstlerischen und architektonischen Ausdruck.

Während man in Deutschland mit dieser einen Gewölbeart, wahrscheinlich nicht einmal ganz aus eigenem Können rang, hatten die französischen Architekten eine Reihe

von Gewölbelösungen gewonnen. Sie beherrschten selbst bei weiten Spannungen das Tonnengewölbe, sie kannten das Kuppelgewölbe (Abb. 51), sie besaßen das Kreuz- und bald das Kreuzrippengewölbe, einzeln und mit diesem verbunden den Strebepfeiler und den Strebebogen. Sie näherten sich einem eigenen Stile, dem gotischen.

Auch der Grundriß der französischen Kirchen ist mannigfach gestaltet; doch herrscht vor allem das T-förmige des lateinischen Kreuzes — zu dieser Form gehört auch der scheinbare Zentral-Kuppelbau zu St. Front in Perigueux — und der „Kapellenkranz", jenes prachtvolle Baumotiv, das dann die Gotik übernahm und in allen Ländern ausbildete. Es ist entstanden aus dem Umgang, den man um die Apsis herumführte und an den man die Kapellenreihen (-kränze) anlehnte.

Die romanische dekorative Skulptur bleibt bis etwa zum Jahre 1000 ohne nennenswerte Resultate in ihren Beziehungen zur Baukunst, erst seit dieser Zeit erwacht die dekorative Skulptur zu einem frischen Leben, verbindet sie sich unlöslich mit der Architektur. An den Kapitälen entfaltet sie einen Linienreichtum oder eine phantastische Vegetation, an die Türwangen stellt sie Statuen, in die Türsturze (tympanon) ordnet sie Reliefs an, die Säulenschäfte, die Archivolte belebt sie mit Arabesken, Zickzacklinien, mit Blattwerk usw. In der Zeit des Überganges zur Gotik verfügt sie bereits über eine Fülle von Ausdrucksformen der dekorativen Plastik.

Mehr als je bildete die Malerei einen Bestandteil des Kircheninnern. Die Wandmalerei überzog in der romanischen Zeit die Wände des Haupthauses, der Apsis, die Decke mit Fresken, in denen das Alte und Neue Testament geschildert wurde, gern in der Gegenüberstellung, daß die Szenen des ersten als Hindeutungen gedacht sind auf die Ereignisse, die im letzteren erzählt worden. Große, ernste Linien umrissen die Figuren, deren Flächen mit ungebrochenen hellen Farben ausgefüllt werden und deren Umrisse sich vom einfarbigen Hintergrunde abheben, sofern nicht Architekturen gemalt werden. In unmittelbarem Zusammenhange mit der künstlerischen Bauzier der Kirchen stehen die Glasgemälde, die die Fenster jetzt in allen nennenswerten Kirchen schmückten.

Die Glasgemälde sollen, führt Elis aus, offenbar ursprünglich die Tücher ersetzen; deshalb ist die Anlehnung an die Textilien leicht erklärbar. In Frankreich wechseln besonders gern die Medaillons mit Symbolen der Evangelisten, Brustbilder und figürliche Szenen nach Art bunter Teppiche reizvoll miteinander ab. Frankreich steht in der Pflege dieser Kunst während des 12. und 13. Jahrhunderts überhaupt an erster Stelle, denn hier fiel das Sonnenlicht bei der allmählichen Entstehung des gotischen Stiles durch immer größer werdende Lichtgeber in die weiten Kirchenhallen; hier wurde deshalb auch der Zusammenhang der Glas- und Wandmalerei stärker erkannt, die wundersame Schönheit dieser vom Licht durchströmten durchgefärbten Glasplatten lebhafter empfunden und ihrem besonderen Charakter nach eingeschätzt.

Die Zusammenstellung farbiger Gläser ist, bezüglich der beabsichtigten Wirkung, mit großer Vorsicht zu behandeln. Bei der intensiveren Wirkung, die das durchscheinende Licht im Gegensatz zum reflektierten auf die Netzhaut unseres Auges ausübt, erweitern sich scheinbar die Flächen einzelner Farben, mithin ändert sich auch die Kontur.

In eigenartigster Weise macht sich dies bezüglich der Verbleiung geltend, da diese einmal als scharfe Umrahmung für das Auge erscheint, dann aber wieder vollkommen verschwindet. Mit dem Wachsen des Maßstabes in den Figuren der großen Fenster der Kathedralen des 13. Jahrhunderts und bei den verhältnismäßig kleinen Glasstücken wurde es vielfach nötig, die Verbleiung selbst durch die Gesichter zu legen und man hat das bei der außerordentlichen Erfahrung in der Wirkung solcher Experimente, mit größtem Geschick durchgeführt. In einer Entfernung von 20 cm betrachtet, verschwinden die das Gesicht kreuzenden Bleie vollkommen, und der Kopf nimmt das Ansehen eines jugendlichen Mannes an. So überstrahlt das durchscheinende Licht die scharfen Konturen innerhalb einer Farbe.

Während das 12. Jahrhundert sich bemüht, mittels der Halbschatten die Individualisierung der Köpfe zu bewirken, bricht sich im 13. Jahrhundert eine neue Schule Bahn.

Sie ist bestrebt, unter Benutzung eines fleischfarbenen Glases mit einfachen Linien, ähnlich wie es später der primitive Holzschnitt versuchte, die Charakterisierung zu ermöglichen, und rechnet dabei auf das Überstrahlen zur Milderung der Härten in der Zeichnung.

Von großer Wichtigkeit ist für die Harmonie dieser transparenten Farben die richtige Flächenausdehnung der einzelnen Farbe. Das Mittelalter ist sogar rücksichtslos und naiv genug gewesen, der Farbenharmonie zuliebe, ohne weiteres nebensächliche Dinge mit heterogenen Farben zu zeigen, so blaue Bäume, rote oder grüne Pferde usw., lediglich um den Gesamteindruck zu unterstützen. Die Komposition der Glasbilder trug ebenfalls dem besonderen Charakter der Gläser Rechnung.

Das romanische Fenster zeigt nun zwar durchweg ein und denselben Typus: gerade aufsteigende Gewände, die durch einen Halbkreisbogen geschlossen werden, aber die Größenverhältnisse sind außerordentlich verschieden. Da die musivisch zusammengesetzten Glastafeln, trotz aufgelegter Windruten, doch nur in mäßigen Dimensionen hergestellt werden durften, damit sie nicht in sich zusammensanken oder vom Winde eingedrückt wurden, so war es bei größeren Fenstern nötig, die Öffnung zunächst durch Sturmstangen aus Eisen entweder horizontal oder auch noch vertikal in passende Felder zu zerlegen. Diese Teilung hat häufig die Komposition beeinflußt. (Elis.)

Abb. 51. Innenansicht von St. Front zu Perigueux.
Nach: Dehio und v. Bezold, „Kirchliche Baukunst des Abendlandes". Alfred Kröners Verlag in Leipzig. (Siehe Seite 64.)

Die ältesten datierten Glasmalereien in Frankreich sind die Überreste der Fenster in St. Denis, die Abt Sugerius von 1140 bis 1144 herstellen ließ.

Von eben denselben Künstlern wurden als ihre Hauptwerke die drei großen Fenster an der Westseite der Kathedrale zu Chartres mit der Wurzel Jesse, dem Stammbaum Marias und Szenen aus dem Leben des Heilandes gemalt. Feierlicher Ernst, der an Starrheit streift, spricht sich in den Zügen der langgestreckten Figuren aus, bei denen die zumeist enganliegenden Arme nur in den Händen Bewegung zeigen. Die Gewandung ist enge gefältet, wie naß über die Körperteile gespannt und an den Gelenken nicht selten spiralig auslaufend. Die Malerei, d. h. die Schattierung, ist teilweise außerordentlich sorgsam ausgeführt, so daß man mehrfachen Brand voraussetzen muß. Die Gruppierung ist zumeist noch sehr unbeholfen und zeigt gern symmetrische Anordnung.

Erst gegen Schluß des 12. Jahrhunderts erwacht das künstlerische Schaffen zu freierer Anschauung der Natur, es wird der beengende Schematismus mehr und mehr beiseite geschoben. Der Ausdruck des Gesichtes gewinnt an Lebhaftigkeit, die Affekte

des Geistes kommen mehr und mehr zum Ausdruck. Die Bewegung wird lebhaft, sie behält allerdings vielfach noch etwas Unbeholfenes. Die Gewandung geht in bewegten Faltenwurf, wie vom Winde berührt, über und wird breiter; sie nimmt gegen das Jahr 1200 vielfach eine knitterige Bildung an. Szenerien zeigen sich in dieser Zeit so komponiert, daß die Figuren voneinander abgelöst erscheinen, und gewinnen somit eine große Klarheit und Übersichtlichkeit. Die Schattierung wird beschränkter und auf kräftige aufgemalte Striche zurückgeführt. Es zeigt sich nun bald eine Hinneigung zu besonders geschmeidiger Behandlung der Gliedmaßen und ein etwas süßliches Wesen in den Figuren. Etwa in den siebziger Jahren des 13. Jahrhunderts begegnen uns als eine Art Übergang von dem farbigen Teppichfenster zu den Grau in Grau gehaltenen Fenstern Glasmalereien, welche die in einem grauen Lokalton gehaltenen Ornamente durch einige farbige Gläser, durch Wappenschilde farbig unterbrechen. (Lehmann.)

In dieser Zeit, in der die großen Kathedralen der Frühgotik ihrer Vollendung entgegengingen, wird die Zahl der französischen Kunstwerke eine außerordentliche, z. B. waren in Chartres etwa 200 Fenster zu verglasen. Chartres wird in seiner außerordentlichen Wichtigkeit bei der Entwickelung der Glasmalerei in Frankreich und England um 1250 von Paris abgelöst, das uns in den 15 großen Medaillonbildern der Sainte Chapelle vornehmste Meisterwerke hinterlassen hat. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts tritt ein Nachlassen ein, und Mosaikfenster aus blauen und roten Gläsern werden beliebt.

Obgleich das Streben der ersten Kunstperiode zumeist auf die Darstellung von figürlichen Szenerien abzielt, ist doch auch das rein ornamentale Teppichmuster nicht vernachlässigt worden. Die Zisterzienser wurden vor allem, da ihnen bis ins 12. Jahrhundert die farbenreichen Fenster untersagt waren, die hervorragendsten, aber nicht einzigen Besteller dieser Graumalereien.

Die Ausführung der meisten dieser Fenster erfolgt in der Weise, daß die Ranken u. dgl. mit einem Schattenton, durch dünnen Auftrag von Schwarzlot mit scharfer Grenze, der einen bräunlichen Ton hat, versehen sind, das übrige umreißt dann deckendes Schwarzlot, Strichlagen schattieren und den Grund schraffieren Kreuzlagen. Die Anlage des Teppichmusters bewegt sich noch gern auf dem Gebiete des Flechtwerkes und nimmt hier und da geradezu die Motive der einfachsten Kunst auf; dann steigert sie die Wirkung durch das Zufügen von Laubwerk zwischen den Maschen, bis das Bandwerk sich direkt mit dem Laubwerk verbindet. (Elis.)

Deutschland tritt wie in der Baukunst an Reichtum der Ideen, der Formensprache hinter Frankreich zurück, geht aber auch diesmal seinen eigenen Weg. Als die glänzendsten Zeugnisse seines Schaffens gelten die fünf großfigurigen und die drei Medaillonfenster in der 1248 geweihten Kunibertskirche in Köln und die drei vier Meter hohen Medaillons mit Bildern aus dem Leben Christi in Weißenburg usw. Ein reicher Bestand an allerdings restaurierten Malereien dieser Zeit findet sich auch im Straßburger Münster, und hier zeigt sich ein charakteristisches Beispiel, in welcher Weise die Fenster mit Standfiguren geschmückt wurden. Diese treten alle einzeln auf in statuarischer Haltung und füllen meist das ganze Fenster. Über ihnen wölbt sich ein Baldachin, der von Säulen getragen wird. Umrahmt wird das Ganze von einem farbigen Fries. Die Figur selbst steht entweder auf einfarbigem oder gemustertem Grunde.

Gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts erwächst auch in der deutschen Glasmalerei ein spätromanischer Übergangsstil, der besonders in der freien Haltung der Figuren den gotischen Stil ankündigt und die schönsten Werke der frühgotischen Elisabethkirche in Marburg schenkte. Die ausgebildete Gotik, die von Frankreich her eindrang, vernichtete diesen Übergangsstil, ehe das Jahrhundert zur Neige ging.

Als zweite Technik, der die Ausschmückung der Kirchen zufiel, müssen wir die Goldschmiedekunst oder, schärfer umrissen, die Schmelzarbeit hervorheben, der die romanische Periode in ganz besonders hohem Grade gehört. In den Kirchen häufen sich die Schätze von gediegenem Gold und erheischen Bearbeitung zu gottesdienstlichen Geräten.

Die altgermanische Vorstellung, Missetaten, bis zur Blutschuld hinauf, durch Gold abkaufen zu können, spricht sich in der Stiftung von schweren Votivgeschenken aus. Mainz soll ein über lebensgroßes Kruzifix von 600 Pfund Gold, mit Edelsteinen gefüllt, besessen haben. Ein solcher Metallwert lockte naturgemäß zu Raub und Zerstörung. So ist uns von den Kirchenschätzen jener Zeit aus Edelmetall nur ganz Vereinzeltes erhalten, während Reliquienkästen,

Leuchter und anderes Gerät aus Elfenbein, Bronze und emailliertem Kupfer zahlreich auf unsere Tage gekommen sind.

Uns erscheinen daher die Arbeiten in Grubenschmelz auf Kupfer als die meist charakteristischen Stücke jener Zeit; um so mehr, als im 12. Jahrh. gern an die Stelle des Goldes das Erz und Kupfer trat. Erst das 13. Jahrh. gebrauchte wieder mehr das Silber.

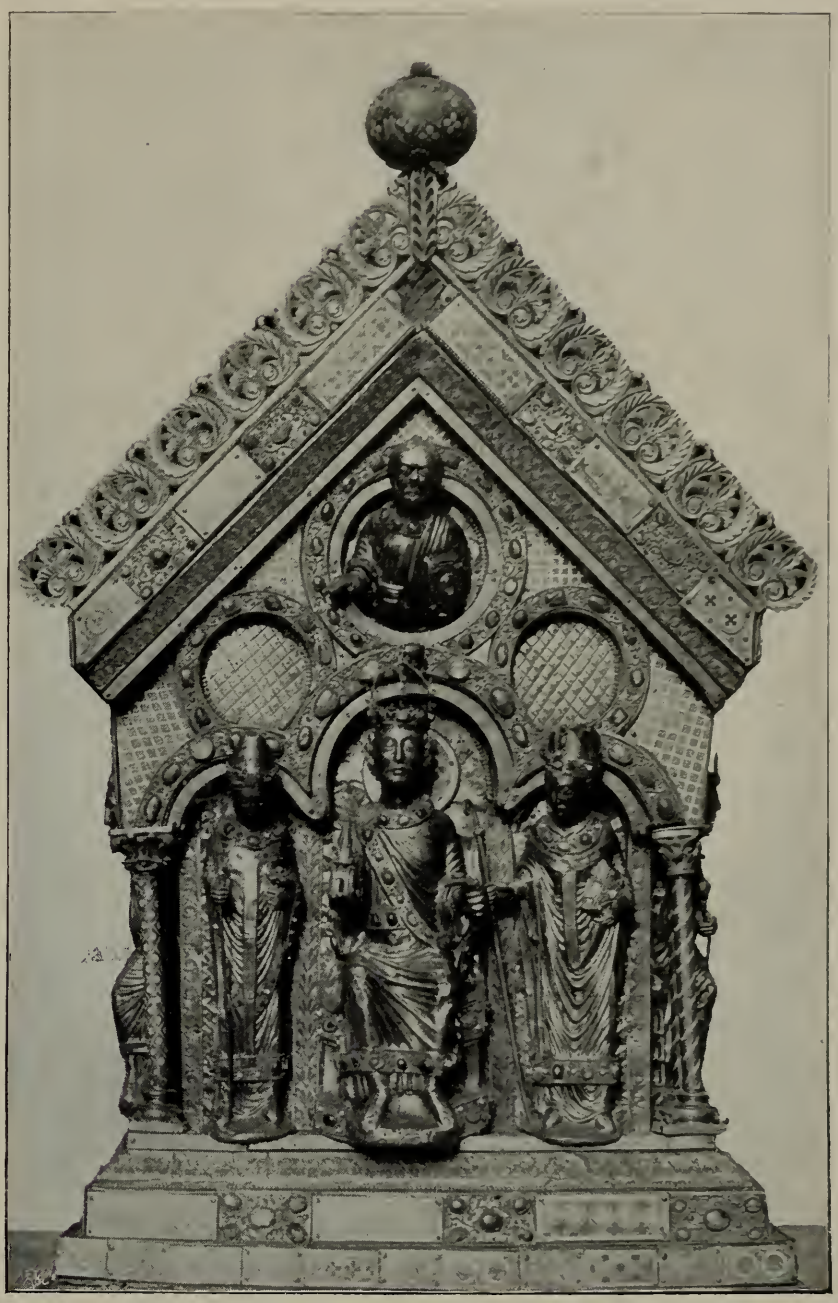


Abb. 52. Schmalseite des Reliquienschreins mit den Gebeinen Karls des Großen. Im Dom zu Aachen. Werk des 13. Jahrhunderts. (Siehe Seite 70.)

Gepulverte Glasmasse, lautet die Vorschrift, angerührt mit Wasser und einem vegetabilischen Bindemittel, Honig, Harz, das wieder ausbrennt, wird auf die Metallplatte aufgetragen und schmilzt bei einem Feuer, das den Metallkörper nicht angreift, zu glasiger Masse, die durchsichtig leuchtend (translucid) oder undurchsichtbar (opak) sein kann. Der Kupferschmelz wird in der Regel Grubenschmelz genannt. Bei der Ausübung dieser Technik werden in die Metallplatte Vertiefungen gestochen, die die Glasflüsse aufzunehmen haben. Zwischen den Farbenflecken bleiben Ränder stehen, die aber nicht annähernd dieselbe Feinheit haben können, wie die aufgelöteten Goldstreifen; da außerdem die Platte eine gewisse Dicke haben muß, so ist die Verwendung von Gold und auch die von Silber erschwert; vorwiegend wird der Grubenschmelz auf Kupfer oder Bronze gearbeitet und steht erheblich tiefer als der Zellenschmelz.

Die Entwickelung läßt, wenngleich nicht Schritt für Schritt, sich vom 4. bis zum 12. Jahrhundert verfolgen, denn der Bestand der Denkmäler beweist ein Fortleben des Kupferschmelzes auch nach der Völkerwanderung überzeugend. Es ist diese Feststellung wichtig, um die Streitfrage zu entscheiden, wo das Grubenemail, ob in Köln oder Limoges wiedererfunden ist. Es war eben immer bekannt geblieben, trat nur hier und dort eher und vollkommener in die Welt der Erscheinungen. Und in dieser Hinsicht gebührt dem niederlothringischen Maastal der Vortritt. Der Goldschmied Reiner von Huy, der 1112 in Messinguß das berühmte Taufbecken von Dinant als eines der am höchsten bewunderten Werke der romanischen Plastik herstellte, ist der erste große Laienkünstler dieser Art und dieser Zeit. In vollendeter Technik sind die Reliefs und Vollfiguren von so edler Haltung und Gewandung gegeben, daß man hier das Werk eines Byzantiners vermutet hat. Ihm steht zur Seite und folgt Godefroid de Claire der als

Abb. 53. Mit Perlen und Silberzierat bestickter Altarbehang aus roter Seide. Im Museum zu Hannover. (Siehe Seite 70.)

Meister des Schmelzwerkes alle anderen damals überragte. Den Höhepunkt seines Schaffens bezeichnet der Heribertschrein in Deutz, der früher als das Hauptstück der rheinischen Schmelzkunst galt.

Obwohl der Schrein (154 cm lang), beschreibt O. v. Falke, den viel gestalteten Schmuck der getriebenen Silberfiguren, die Apostel an den Langseiten, Heribert und Maria zwischen den Engeln an den schmalen Giebelseiten, unversehrt bewahrt hat, wird die Wirkung des großen Sarkophags doch ganz vom Schmelzwerk beherrscht. Die breiten Pfeiler zwischen den Aposteln bekleiden vierzehn prachtvolle Schmelztafeln (hoch 25 cm) mit den Standbildern der Propheten; in jede Seite des Satteldaches sind sechs große Schmelzscheiben mit Bildern aus dem Leben Heriberts eingelassen, getrennt durch pfeilerartige Streifen auf einem vergoldeten Grund von flach getriebenem Silber- und Kupferblech. Kleinere ornamentale Emailplatten umziehen mit Steinen wechselnd das Dachgesims und die Giebel. Von der gewohnten Schmelzarbeit Godefroids weichen nur die Prophetenbilder ab. Sie sind auf Goldgrund in vielfarbig modellierender Abschattierung nicht nur der Gewänder, sondern auch der Fleischteile ausgeführt in so vollkommener Technik, daß man hier wirklich schon von Schmelzmalerei sprechen kann. Auch die Zellentechnik kommt zu bescheidener Anwendung in geometrischen Mustern aus Kreisen, Rosetten und dergleichen. Darin liegt kein Anzeichen einer erneuten byzantinischen Einwirkung. Das Zellenverfahren wurde nur deshalb gewählt, weil die geometrischen Muster durch vorher gebogene und eingesetzte Zellen bequemer und genauer auszuführen sind, als im reinen Grubenschmelz. Dasselbe kann man später bei Nikolaus von Verdun beobachten, der viel in Zellentechnik arbeitete.

Eine bedeutende Errungenschaft der romanischen Goldschmiedekunst ist die mit rasch wachsendem Können geübte Plastik in getriebenem Silber. Die Künstler des Maastales hatten darin vor denen des Rheinlandes einen großen Vorsprung. Die Apostelfiguren des Heribertschreins deuten in der großzügigen Gewandung und abwechselungsreichen Kopfbildung bereits auf die von dem nächstfolgenden Künstlergeschlecht erreichte Vollendung hin.

Dies Werk des Lothringers wurde in der Folge als glänzendes Vorbild auch für die Kölner Schmelzkunst von Wichtigkeit. Zunächst aber sei noch des dritten großen Künstlers aus dem Maastal, Nikolaus von Verduns, gedacht, der als der hervorragendste der romanischen Goldschmiede bewertet wird. Er leitet durch seinen lebendigen Naturſinn bereits zur Gotik über. Er schuf für den Kölner Dom das umfangreichste und kostbarste Denkmal der romanischen Goldschmiedekunst, den Schrein der heiligen drei Könige.

Man darf, erläutert O. v. Falke weiter, dieses mächtige Gehäuse in Gestalt einer dreischiffigen Basilika noch ausschließlicher als die vorgenannten Schreine von 1183 und 1186 für Nikolaus in Anspruch nehmen, obwohl der Meister hier erst recht auf die Hilfe von Mitarbeitern und Schülern angewiesen war. Kölnische Arbeit sind die aus Gold getriebenen Figuren der Vorderseite, Maria mit den heiligen drei Königen nebst Kaiser Otto IV. und die Taufe Christi; auch ein Teil des Schmelzwerks folgt noch der kölnischen Überlieferung. Die Figuren auf der zweiten Giebelseite sind Schülerarbeit. Dagegen rührt der größte Teil der Schmelzausstattung von Nikolaus her. Es sind zwei Gattungen: geometrische Muster in sehr farbenreichem Zellenschmelz, die genau den Rahmenplatten in Klosterneuburg gleichen, und einfarbig blaue Platten mit leicht und zierlich gezeichneten Ranken in Vergoldung. Gleichen Stils sind auch die zahlreichen Belagstücke mit Goldornamenten auf braunem Firnisgrund. Die Hauptleistung des Nikolaus sind die 24 Silberfiguren der Apostel und Propheten an den Langseiten, die auch in der monumentalen Plastik des 12. Jahrhunderts noch kaum ihresgleichen haben. Ausgezeichnet durch die ausdrucksvolle Durchbildung der Köpfe, durch die lebendige und doch würdevolle Haltung, durch den kunstvoll gegliederten, groß und zwanglos fließenden Faltenwurf, bedeuten sie einen Höhepunkt nicht nur im Schaffen des Meisters, sondern in der gesamten Goldschmiedekunst des Mittelalters.

Abb. 54. Mit Figuren, Engeln, Sonnen und Adlern bestickter Mantel Kaiser Ottos IV. Im Provinzialmuseum zu Hannover. Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Siehe Seite 70.)

Die Stadt Köln, wo sich die größten lothringischen Meister Denkmäler ihres Könnens setzten, ist selbst der Mittelpunkt der deutschen Goldschmiedekunst, besonders der Schmelztechnik. Der erste Meistername, der uns entgegentritt, ist der Elberts, dessen Hauptarbeit, ein Tragaltar, im Welfenschatz zu Wien aufbewahrt wird (ca. 1120). Der Künstler verfügt bereits über jede mögliche Verwendung des romanischen Kupferschmelzes.

Der Nachfolger Elberts, ein Mönch Friedericus führt die kölnische Schmelzkunst auf die Höhe. Er lernte in der Folge auch an Gottfried von Huys' Schrein in Deutz (1160). Zu den herrlichsten Werken der Schmelzkunst überhaupt und be-

sonders der deutschen muß sein Ursulaschrein in der Ursulakirche, der leider der getriebenen Silberfiguren beraubt ist, gerechnet werden. Aber nicht Friedericus, sondern Nikolaus von Verdun vollendete diesen Schrein und wurde der Führer der Kölner Goldschmiedekunst.

Es sei noch Aachens kurz erwähnt, da entsprechend der Lage der Stadt zwischen Köln, Maastricht und Lüttich hier die engste Verschmelzung des rheinischen und des Maasstiles stattfand. Die Prunkstücke dieser Schule sind der Sarg für die im Jahre 1165 gehobenen Gebeine Karls des Großen (Abb. 52) und der noch prächtigere, völlig erhaltene Marmorschrein, der durch die Einfügung eines Querschiffes diesen Reliquiengehäusen auch eine erweiterte Form brachte.

Nach Hildesheim ist der Kupferschmelz von Köln übertragen, und die Stadt wurde dann selbst für Norddeutschland der fruchtreiche Zentralpunkt, ohne daß hier wirklich bedeutende Werke entstanden wären.

Der zweitwichtigste Ort für die Goldschmiedekunst war Limoges, wo sich gleichzeitig wie am Rhein in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts unter stärkerem byzantinischen Einfluß der Übergang vom Goldemail zum Kupferschmelz vollzog. Hier pflegten Laienhände vor allem das Gewerbe.

Der Hauptwert wurde demzufolge auf leicht gangbare Handelsware gelegt, so daß die großen Werke zurücktreten; auch Gerät für weltliche Zwecke, wie Kästchen, Truhen, Feldflaschen wurden hier mit Schmelzarbeit verziert. In Limousiner Schmelzarbeiten begegnen wir zuerst den auf den Schmelzgrund aufgenieteten flachreliefierten Köpfen. Nach 1220 ungefähr überwiegen die ausgesparten Figuren auf Schmelzgrund.

Der köstlichen mit Miniaturen geschmückten Evangelienbücher, die den Altar zierten, sei in diesem Zusammenhange nicht vergessen. Denn die Decke der Evangelienbücher künstlerisch zu schmücken, war während des ganzen Mittelalters eine hervorragende Aufgabe des Goldschmiedes. An dieser Stelle wurde das Köstlichste angebracht, was die Kirche an Elfenbeintafeln, geschnittenen Steinen und Emailplatten besaß. Die antiken Gemmen, die oft auch an diesen Schätzen der Kirche uns begegnen, wurden, sei hier allgemein bemerkt, schon lange durch eine der Teufelaustreibung ähnliche Zeremonie für den Gebrauch der Christen wiedergewonnen.

Seit alters verwendete die Kirche textile Arbeiten, auch in dieser Zeit, und mancher Zeuge reicher Tätigkeit ist erhalten. Die griechische Richtung, die wir in den herrlichen Goldstickereien auf farbigem Seidenstoff kennen gelernt hatten, wird nicht ganz beseitigt, wie etwa der mit Löwen und Adlern bestickte Kaisermantel Ottos IV. in Braunschweig beweist. Und auch die Abart der griechisch-sarazenischen Stickkunst, die dicht gereihte Perlen und Edelmetallplättchen zur Musterbildung verwendet, fand in Deutschland noch lange Zeit Nachahmung. Als wohl erhaltenes spätromanisches Beispiel ist ein mit Perlen und gestanztem Silberzierat übersäter Altarbehang aus roter Seide im Welfenmuseum zu Hannover (Abb. 53) erwähnenswert. (O. v. Falke.)

Neben diesen Arbeiten entfaltet sich, vom 12. Jahrhundert ab immer mehr überhandnehmend, eine grundverschiedene Art der Silberstickerei, für welche Byzanz keine Vorbilder aufzuweisen hat.

Nicht Seide, sondern ein lose gewebtes Leinen, wie schon bei dem Wandteppich von Bayeux, dient als Grundstoff, der mit bunten Seidenfäden, in der Regel vollkommen deckend, bildmäßig bestickt wird. Während die griechische Richtung vielfach nach Art gewebter Seidenstoffe regelmäßig wiederkehrende, also inhaltlich bedeutungslose Muster gibt, ist für die eigentlich romanische Stickerei der bildliche Inhalt die Hauptsache. Bei den Priestergewändern sind die gestickten Heiligenfiguren, Legenden und biblischen Geschichten meist in Vierecke, Kreise oder Rundbogen eingeteilt. (Abb. 54.)

Der Süden und der Norden Deutschlands sind gleich reich an Werken dieser bodenständigen Kunst. In den Klöstern Niedersachsens wurde sie mit besonderem Eifer betrieben.

Während Deutschland reich an Überresten dieser Kunst ist, verfügen Frankreich und Spanien nur über wenige und kleinere Stücke. Auch gewirkte Wandteppiche besitzt Deutschland, allerdings fast nur im Dom zu Halberstadt, der auch den einzigen deutschen geknüpften Fußbodenteppich sein eigen nennt. Die Äbtissin Agnes von Quedlinburg

(1186—1203) hat, wie wir schon in anderem Zusammenhang erwähnten, ihn in der Größe von sieben zu sechs Meter aus farbiger Wolle fertigen lassen.

Endlich sei noch hervorgehoben, daß am Schlusse der romanischen Kunstperiode in Süddeutschland, im altberühmten St. Emmeranskloster zu Regensburg die Seidenweberei betrieben wurde. Der Dom besitzt einen Altarbehang mit der Kreuzigungsgruppe; auch in Siegburg, Halberstadt, Rostock usw. befinden sich Halbseidenstoffe, die diesen Regensburger Webereien nahe stehen. Vollständige Priestergewänder dieser Art nennen zwei französische Kirchen ihr eigen.

Die Kirchenspaltung zwischen der morgenländischen und abendländischen Kirche beeinflußte zunächst die weitere Entwickelung der kirchlichen Gewänder nicht in entscheidender Weise. Allmählich jedoch ging jede der beiden Kirchen ihren eigenen Weg.

In der abendländischen Kirche vollzog sich unter dem wachsenden Einflusse Roms eine eigentümliche Gestaltung, die am Ende des 9. Jahrhunderts im wesentlichen abgeschlossen war in bezug auf Zahl und Charakter der Bekleidungsstücke; nur in bezug auf Schnitt und Verzierung derselben und Hinzufügung einzelner untergeordneter neuer Stücke weist sie später eine weitere Entwickelung auf. Als Kennzeichen gilt, daß für die priesterliche Gewandung die Zeremonialvorschriften des mosaischen Gesetzes vorbildlich und maßgebend wurden.

Abb 55. Kaiser Otto III. Miniaturmalerei im Evangeliarium Bambergense. München Cim. 58. (Siehe Seite 72.)

Die Kasel umgab — wir folgen hier immer Otte — den ganzen Körper, bedeckte also die Arme vollständig, und beim Ministrieren mußte die ganze seitliche Stoffmasse von den erhobenen Armen mit aufgehoben werden, wodurch eine reiche Faltenbildung entstand.

Um die Last dieser an sich schweren Stoffmasse, die oft durch reiche Stickereien und Edelsteinbesatz bedeutend gesteigert wurde, zu erleichtern, sah man sich bald genötigt, an den beiden Armseiten Zugschnüre zum vorhangartigen Aufziehen des Mantels anzubringen, so daß er nun vorn und hinten in einem viele Falten schlagenden Bogen herabhing.

Geschmückt war die Kasel ursprünglich nur mit einer schmalen Borte um den oberen Halsausschnitt, von dem vorn und hinten in der Mitte ein schmaler Stab abwärts lief. Später wurde hieraus auf beiden Seiten ein gabelförmiges Kreuz in der Y-Form, deren Arme sich auf den Schultern vereinigten. Diese Form der Verzierung blieb in Deutschland bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts die maßgebende.

Die übrigen Gewandstücke waren dem Priester und den Ministranten gemeinsam und wurden nur zum Teil in etwas verschiedener Weise von ihnen angelegt.

Das Humerale wurde erst im 8. Jahrhundert eingeführt, während früher der Hals unbedeckt blieb. Es ist ein länglich viereckiges Tuch, welches um den Kragen des unter

der Meßkleidung getragenen Talars geschlagen und mit Bändern vor der Brust zugebunden wird.

Die Alba ist eigentlich das älteste von der gesamten Geistlichkeit getragene Gewand, ein langes, bis auf die Füße herabreichendes weites Hemd aus weißer Leinwand, mit langen, gegen die Hand spitz zulaufenden Ärmeln, das über den Talar gezogen wird. In den bischöflichen Ornaten besteht die Alba häufig aus weißer Seide mit allerhand kostbaren Stickereien an den Säumen. Alben sind im ganzen selten erhalten. Die Marienkirche in Danzig besitzt mehrere, der Dom zu Brandenburg nur noch eine.

Die Stola war ursprünglich ein den ganzen Körper bedeckendes weißes Wollen- oder Leinengewand, das mit zwei über die Schultern bis zu den Füßen parallel herablaufenden kostbaren Borten benäht war. Später fiel das eigentliche Gewand fort und es blieben nur die beiden Borten übrig, so daß sie nur aus einem langen schmalen Streifen besteht, der über die Schultern gelegt wird und mit seinen Enden vorn auf der Alba bis zu den Knien herabhängt. (Abb. 55.)

Das Pluviale war im Grunde ein von dem niederen Klerus getragenes Kleidungsstück, das indessen seit dem 10. Jahrhundert auch bei dem höheren Klerus beliebt wurde. Insonderheit aber wurde es auch Sitte, daß die Bischöfe dasselbe als eigentliches Prunkgewand trugen und dafür die Anlegung der Kasel unterließen.

Die Farbe der liturgischen Gewänder war ursprünglich nach dem Vorbilde sowohl der alttestamentlich-priesterlichen, als der römisch-senatorischen Tracht und in naheliegender Symbolik durchaus weiß, höchstens mit bunten Verzierungsstreifen.

Seit dem 11. Jahrhundert kamen buntfarbige Gewebe in Gebrauch, über deren Farbe es keine Vorschriften gab, sondern man nahm bei der Seltenheit und Kostbarkeit der nur aus dem Orient zu beziehenden Stoffe, was als Geschenk gestiftet wurde oder sich käuflich erwerben ließ. Erst nach Einführung der Seidenfabrikation in das Abendland bildeten sich im Laufe des 12. Jahrhunderts bestimmte Vorschriften aus, nach denen wie die Meßgewänder des Priesters und der Diakonen, so auch die gesamte Bekleidung des Altars für verschiedene Zeiten des Kirchenjahres und für verschiedene Feierlichkeiten in verschiedenen Grundfarben, den sogenannten liturgischen Farben herzustellen war, nämlich weiß (an allen Christusfesten, an Festen der Bekenner und Jungfrauen, die nicht Märtyrer sind, bei Bischofsweihen usw., sonst nur von der Weihnachtsvigilie bis zur Epiphaniasoktave), rot (zu Pfingsten und an den Festen der Apostel und Märtyrer, sonst nur in der Oktave der Pfingstvigilie), grün (von der Epiphaniasoktave bis Septuagesimä und in der ganzen Trinitatiszeit), veilchenblau (anfangs nur zweimal im Jahre, am Fest der unschuldigen Kindlein und am Sonntage Lätare, später in der Advents- und in der Fastenzeit von Septuagesimä an usw.), schwarz (am Karfreitage und bei allen Totenmessen für Erwachsene — für Kinder weiß), gelb (nur ausnahmsweise bei einzelnen Riten, am Fest des heil. Joseph und bei der zweiten Weihnachtsmesse). Selbstverständlich waren diese in mystischen und symbolischen Gründen beruhenden Vorschriften nur bei sehr reichen Kirchen völlig durchführbar. Übrigens aber waren diese Bestimmungen der römischen Kirche weder in bezug auf die Zahl der Farben, noch auf ihre Bestimmung für die einzelnen Festzeiten allgemein bindend.

Die Pontifikaltracht des Bischofs besteht vornehmlich aus Stola, Tunika, Dalmatika, Planeta und Manipulus, die sich von den priesterlichen nur durch größere Pracht und Kostbarkeit der Stoffe und ihrer Verzierungen unterscheiden, und zu denen er die bischöflichen Strümpfe und Schuhe anzulegen hat; hinzu gehören die besonderen Abzeichen der bischöflichen Würde, nämlich die Mitra, die Handschuhe, Ring und Krummstab. (Otte. Weiß.)

b) Klosteranlagen.

Die Grundgedanken für die Ordensregeln entwickelte St. Benedikt von Nursia (480—543) derartig, daß sie für das Klosterwesen des Abendlandes bestimmend blieben. Die Anlage der Klöster ging naturgemäß nur langsam vor sich. Der bauliche Gedanke ist aber allen abendländischen Klosteranlagen eigentümlich, daß die den Mönchen oder Nonnen zugewiesenen Räume um einen möglichst quadratischen von Hallen umgebenen Hof, den Kreuzgang, angeordnet wurden. Diese Räume hießen im Gegensatz zu den Wirtschaftsgebäuden und dgl. die „Klausur".

Abb. 56. Hof des 1102 gegründeten Benediktinerklosters Millstatt in Kärnten.

Vielleicht ist diese Anlage dadurch entstanden, daß in den ältesten Zeiten die Kleriker ihre Häuschen an die von Säulengängen umgebenen Vorhöfe der altchristlichen Basiliken anbauten.

Da wir verschiedene genaue Angaben bzw. Pläne besitzen, so können wir die Grundrißdispositionen der Klöster bis in die entlegenen Jahrhunderte verfolgen. Von dem Kloster Fontanella, das Abt Ansegis, der von 822—833 regierte, erbaut hat, können wir eine sichere Rekonstruktion vornehmen, von St. Gallen besitzen wir aus dem Anfang des 10. Jahrhunderts noch heute den Originalplan.

In Fontanella sehen wir den Kreuzgang an der Nordseite der Klosterkirche in Rechtecksform erbaut. An ihm liegt im Westen der gemeinsame Schlafsaal (Dormitorium), dem in seinem mittleren Teil ein reich geschmückter Söller aufgesetzt war. Gegenüber, fast bis an die Apsis der Kirche heranreichend, also hier entweder Raum für einen Durchgang oder für ein „Vestiarium", eine Sakristei, freilassend, zog sich ein Flügel hin, der das Refektorium (Speisesaal) und das Zellarium (Vorratshaus) enthielt. Beide Flügel wurden verbunden durch ein großes Gebäude (Major domus), in dem die Kamera (Geräte- und Kleidervorrat), ferner die Kemenate des Abtes nebst anderen Räumen untergebracht waren. Als feierlicher Versammlungsort der Mönche, an dem auch die täglichen Vorlesungen von Kapiteln der Heiligen Schrift abgehalten wurden, diente der südliche, an die Kirche angebaute Flügel des Kreuzganges, der danach ebenso, wie die Versammlung der Brüder selbst, dauernd den Beinamen Kapitel angenommen hat. Besondere Gebäude für das Archiv und die Bibliothek sind ferner vorhanden; ein Turm mit 35 Fuß hoher Holzspitze (!) steht frei neben der Kirche. Die in der Beschreibung weiter erwähnte Basilika des heiligen Servatius können wir vielleicht als Friedhofskapelle auffassen. (Abb. 56.)

Wie sorgsam die Mönche alle Fragen des täglichen Lebens bereits frühe erörterten, erweist eine Zeichnung des Klosters Canterbury von 1070, auf der auch Wasserleitungen eingezeichnet sind. Es sind zunächst zwei Quellen benutzt. Die eine entspringt auf dem Laienfriedhof,

speist weiterhin den östlich der Kirche gelegenen Fischteich, fließt zum neuen Wohnhaus des Priors und entsendet von dort einen Strang zum Abort des Krankenhauses, der dann an der großen Latrine vorbei und schräg über den Wirtschaftshof zur Stadtmauer hinausführt. Ein anderer Abzweig spendet dem Badehaus, dem Brauhaus und dem Backhaus das nötige Wasser, liefert von hier einen Anschluß für das Abthaus, verfolgt weiter mit einer Anzahl von Auslässen die Küche und endet im Brunnen des Kreuzganges. Eine zweite Quelle kommt aus dem freien Lande nördlich des Klosters. Sie ist mehrmals in Becken angestaut, die zur Bewässerung des Kornfeldes, Weinberges und Obstgartens den Zufluß sichern. Sie ist innerhalb des Klosterbezirkes geradenwegs zur Krankenküche geführt, wendet sich von dort westlich zum Krautgarten, in dem sie einen hochstehenden Behälter versieht, und weiterhin zum Kreuzgang, wo sie ebenfalls mit dem Brunnen in Verbindung steht. (Stiehl.)

Jedenfalls genügten also bereits gegen Ende des 11. Jahrhunderts die klösterlichen Anlagen Ansprüchen an eine verfeinerte Lebensführung, an die die Profanbaukunst damals noch sehr wenig dachte.

Eine ganz besondere Stellung nehmen — wir folgen weiter Stiehls Erörterungen — die Bauten der Ordensritter ein, insofern hier auch Wehrbauten, Kasernen neben den klösterlichen Anforderungen zu berücksichtigen waren. Die Beschreibung eines Schlosses, das die Schwertritter seit 1330 erbauten, gibt uns ein zutreffendes Bild einer gewöhnlichen Anlage.

Innerhalb einer Vorburg erhebt sich die mächtige Vierkantmasse der eigentlichen Wohnburg, in drei gewölbten Geschossen aufgetürmt und um einen von Hallen begleiteten, kreuzgangartigen Hof von etwa 22 m im Quadrat herumgeführt. Den kriegerischen Zwecken zuliebe ist die Kapelle ganz in den Bau hineingezogen; sie liegt im Obergeschoß, nimmt in schlichter Rechteckform die südliche Ecke des Baues ein und ist vom Umgange des Hofes aus zugänglich, wie auch alle übrigen Räume. Ein starker flankierender Eckturm, der gleichzeitig Raum für die Sakristei gewährt, schützt sie nach außen hin. Nach Südosten schließt sich ihr der Kapitelsaal an, erheblich größer wie in anderen Klöstern, weil er nicht nur, wie dort, zu feierlicher Beratung, sondern — wenigstens in Friedenszeiten — zum dauernden Aufenthalt der Ritter diente. Weiter folgt der Schlafsaal, der etwas geringere Fläche hat, sodann ein kleines Gemach, das vielleicht dem Kontur zugewiesen war. Drei Gemächer für den Hochmeister schließen im Nordflügel und seinem Eckturm die Reihe der eigentlichen Wohnräume. Es folgen im gleichen Flügel noch einige kleine Räume, die vielleicht als Gastzimmer dienen mochten. Sie sind beengt und durchschnitten von den zwei Schloten der im Erdgeschoß liegenden Küchen. Zwischen hindurch führt ein Gang zu dem weit hinaus bis an den Wassergraben des Schlosses vorgeschobenen „Danzker", ein bei den Ordensburgen regelmäßig wiederkehrender, alleinstehender Turm, hier aus Holz, meistens aber mit gewissem architektonischen Schmuck aus Stein erbaut und bestimmt, die Bedürfnisanstalten der Burg in möglichster Entfernung von den Insassen aufzunehmen. Hinter den einen der Küchenschlote schiebt sich eine kleine Strafzelle für büßende Konventsglieder. In der Westecke des Baues legt sich schließlich der Konventsremter, der Speisesaal der Ritter, an die Kapelle an. Sämtliche Räume dieses Obergeschosses sind mit Gewölben, zum Teile reicher Zeichnung bedeckt, in der ansehnlichen lichten Höhe von 8,50 m hochgeführt und zum großen Teile durch schöne Maßwerkfenster erleuchtet. Im Erdgeschoß befindet sich das Burgtor unter der Komturstube; daneben liegen Räume für die Torwache und den Pförtner. Im übrigen enthält dieses ebenfalls gewölbte Geschoß die zwei Küchen für den Hochmeister und für den Konvent der Ritter, dazu Unterkunft für die niedere Besatzung und den „Karwan", d. i. Troß und Kriegsfuhrwerk. Ein ebenfalls ansehnliches Kellergeschoß unter dem Ost- und Südflügel nahm Mundvorräte aller Art, dazu in Zeiten der Gefahr auch Vieh und Pferde auf. Das Dachgeschoß des mächtigen Baues diente wohl im wesentlichen der Verteidigung. Für den Verkehr zwischen den verschiedenen Geschossen sind mehrere enge Wendeltreppen in der Mauerdicke angelegt; wir werden uns dazu noch Außentreppen im Hofumgange nach dem Muster anderer erhaltener Beispiele ergänzen können.

Die bauliche Herstellung der ältesten Klosteranlagen erfolgte sicher in Holz, in Bruchsteinen, je nachdem es die lokalen Verhältnisse gestatteten; an sich aber waren die Mönchsorden die Bewahrer der alten Architektur und durchaus in der Lage, die kunstgemäße Baukunst zu pflegen.

Einer besonderen Aufmerksamkeit erfreuten sich die Kreuzgänge, die namentlich in der gotischen Zeit mit zierlich-reichen Gewölben überdeckt, mit dem anmutigsten Maßwerk in den großen Bogen gegen den eigentlichen Hof hin sich öffneten, sofern diese nicht verglast wurden. Es geschah dies wohl nur im Norden, nahm aber dann den Bogen ihren Charakter, stempelte sie zu Fenstern und raubte ihnen ihren besonderen reichen Reiz. Eine der ältesten Anlagen dieser Art ist der etwa 1225 entstandene südliche Flügel des Klosters in Maulbronn.

Zur Verschönerung dieser reizvollen Kreuzganganlagen dienten in immer reicher architektonisch ausgestalteter Weise die Brunnenhäuschen.

Diese kleinen Werke sind auch baugeschichtlich von bemerkenswertem Interesse, denn wie Essenwein anmerkt, nehmen gerade die Formen der Brunnenhäuschen an der fortschreitenden Entwickelung der Architektur lebhaften Anteil. An Stelle der wuchtig-malerischen Art tritt schon in dem frühgotischen Brunnenhaus zu Zwettl die zierliche Belebung aller Flächen und die reiche Aneinanderreihung kräftig gegliederter Systeme von Säulenfenstern. An ihre Stelle treten sodann unter immer weitergehendem Verzicht auf geschlossene Flächen fein durchbrochene Maßwerke. Denn indem sie mit zierlichem Filigran die ganzen zwischen den nötigen Streben verbleibenden Flächen auflösen, schaffen sie eine immer engere Verbindung zwischen dem kühlen, vom Geplätscher des Brunnens belebten Innern des Brunnenhauses und dem Garten mit seinen rauschenden Büschen und duftenden Blüten.

Das sind vielleicht die feinsten Eindrücke von phantasievoll behaglicher Stimmung, die der mittelalterlichen Kunst zu erreichen vergönnt gewesen ist. Solchen traumhaft schönen Wirkungen zuliebe hat man in der Regel diese Fenster unverglast gelassen und die daraus für den Winter entspringenden Unannehmlichkeiten in den Kauf genommen. Seltener verzichtet man auf den Durchblick in den Kreuzganggarten und verwahrt die Fenster des Brunnenhauses mit Glas. Dann ist die Wirkung dafür in zierlichste Durchführung der Innenarchitektur und in das reiche Farbenspiel kunstvoller Verglasung gelegt.

Der vornehmste Raum in einem Kloster ist der Kapitelsaal.

Der Eintritt erfolgt vom Kreuzgang her. Hier hört die Klostergemeinschaft die Heilige Schrift, nimmt alle feierlichen Handlungen vor, berät alle gemeinsamen Angelegenheiten. Der Saal, allmählich erst in den Plan des Klosters eingeschoben, verrät seinen Ursprung aus dem Kreuzgangflügel selbst, an den er später angelegt wurde, durch die breiten, für Verglasung oft nicht eingerichteten Fenster. Er ist zwei- bis dreischiffig angelegt.

An den Wänden ziehen sich feste Sitze hin, dem Eingang gegenüber ist der erhöhte Sitz für den Abt angeordnet, ein Pult zum Verlesen der Heiligen Schrift ist aufgestellt.

Der nächstwichtige Ort ist das Refektorium (Remter) der Mönche. Diese Speisesäle sind behaglich mit hölzerner Täfelung, geschnitzter oder in Stein reich verzierter Decke geschmückt, soweit es die Mittel gestatteten. Die Raumdisposition erfolgt häufiger zwei- als einschiffig.

Der Schlafsaal ist der größte Saal, der regelmäßig die ganze Länge des an den Chor der Kirche anstoßenden Ostflügels im Obergeschoß einnahm; durch eine Treppe war er mit der Kirche unmittelbar verbunden.

Der Außenwelt gegenüber waren die Klöster für gewöhnlich nur durch eine hohe steinerne Mauer abgeschlossen, doch finden wir auch befestigte oder wenigstens wehrhaft gemachte Mönchsniederlassungen, wohl aber kaum vor den späteren Zeiten des Mittelalters; denn im Grunde widersprach ja eine Befestigung dem Charakter dieser Gründungen, die Frieden, Kultur bringen sollten.

c) Palast. Herrenhaus und Burg.

Mit den alten karolingischen Pfalzen sind unmittelbar die der Kaiser aus dem Geschlechte der Stauffen, die der vornehmen Herren des Reiches überhaupt, verwandt, in denen allem Anschein nach sich die seinerzeit ausgebildeten Anschauungen über angemessenes Wohnen erhalten hatten. Der Palas mit seinem im Obergeschoß gelegenen Festsaal bildet den höchsten Ausdruck fürstlicher Bauten. Es spiegelt sich hier ganz offenbar auch die Erinnerung an die altgermanische Halle wider. Der Charakter dieser

Abb. 57. Saalbau der Burg Dankwarderode zu Braunschweig. Die Burg der Sachsenherzöge zu Braunschweig wird 1068 zuerst erwähnt. 1873 brannten die Reste ab, worauf ein Neuaufbau des Saalbaus vorgenommen wurde.

Bauten war ein offener, freier, namentlich in den Landesteilen, in denen die Fürsten alteingesessen, von der Treue ihres Volkes umhegt waren. Die Gesamtanlage zerfällt in ein Festhaus, Herrenhaus und Frauenhaus.

Der monumentale Bausinn der Salier hat zu Goslar seinen großartigsten Pfalzbau errichtet. Er enthält, erläutert Essenwein, zwei große Säle übereinander, von denen allerdings der untere durch quergelegte, spitzbogige Tonnengewölbe, die in gotischer Zeit eingefügt wurden, in sieben schmale Räume zerlegt ist. Kleine Fenster, in die kleeblattbogige Blenden eingeschnitten sind, führen ihm ein spärliches Licht zu. Besser läßt das Obergeschoß den ursprünglichen Zustand erkennen. Es erscheint als ein mächtiger, zweischiffiger Saal, dessen Decke in der Mitte seiner Längsrichtung von einem höher hinausgehobenen Raumteil querschiffartig unterbrochen wird. Diesem Querschiff, an dessen Hinterwand zweifellos der kaiserliche Ehrensitz sich befand, entspricht im Aufriß der Vorderseite eine mächtige Rundbogenöffnung von über 6,00 m Breite mit Dachaufbau. Jetzt ist sie in freier moderner Ergänzung mit einer dem Innensystem des Aachener Münsters nachgeahmten, zweigeschossigen Säulenstellung gefüllt und hat keinerlei praktische Bedeutung. Die ganze Anlage des Saales mit ihrer ausgesprochenen Querteilung legt aber die Vermutung sehr nahe, daß hier der alte Aufgang zu des Kaisers Thron durch eine Freitreppe gegeben gewesen sei, und man mag sich dann wohl die ganze Öffnung ungeteilt als großartiges schlichtes Eingangstor des Kaiserhauses denken. Rechts und links von diesem Mittelteil geben je drei dreiteilige Säulenöffnungen dem Saale Licht und Luft und erhalten dabei, da sie nach ihrer ganzen Form keinerlei Verschluß zuließen, den Eindruck einer freien Halle aufrecht, in der der kaiserliche Richterstuhl möglichst offen, möglichst wie unter freiem Himmel stand. Die Balkendecken des Innern werden von Holzpfosten gotischer Zeit getragen; dem älteren Kernbau gehören aber noch die Wandpfeiler der Mittelhalle an, die mit spätromanischem Blattwerk und Knollenkapitälen verziert sind. An der einen, nördlichen Schmalseite legt sich diesem Saalbau ein schmaler An- und Vorbau in zwei Geschossen an; im Untergeschoß bildet er einen Durchgang nach der Rückseite des Palas, im Obergeschoß einen Vorraum zum großen Saal. Er ist mit einem zierlichen, säulengeschmückten Vorbau spätromanischer Formgebung versehen. Zu diesem führt eine Freitreppe von beiden Seiten aufsteigend empor.

Als nicht unähnliches Beispiel geben wir Burg Dankwarderode. (Abb. 57.)

Aber erst in der Hohenstaufenzeit, schreibt Dohme, seit die Kreuzzüge das Abendland in nähere Verbindung mit dem höher zivilisierten Osten gebracht, nimmt der Schloßbau insofern einen höheren Aufschwung, als er sich zum zusammengesetzten Wohnbau entwickelt.

Aus dieser Zeit sind auch namhafte Reste erhalten, Werke von reicher Mannigfaltigkeit und hohem Liebreiz in den Details, deren einstige schimmernd festliche Pracht man noch in den Trümmern ahnt, wenn man an weniger der Witterung ausgesetzten Stellen in den Ruinen noch hier und da Spuren der ehemaligen farbigen Bemalung und Vergoldung auffindet. — Im Orient hatten die Kreuzheere eine üppige Verwendung des Ornamentes, die Belebung ganzer Flächen durch Ziermuster kennen gelernt. Der heiter sinnliche Eindruck solcher Werke haftete offenbar in der Phantasie der heimgekehrten Gotteskämpfer.

Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts ist die Einwirkung derartiger Vorbilder in der deutschen Architektur bemerkbar, zuerst im Profanbau, ohne daß die fremden Muster sklavisch kopiert wurden. Denn in Reminiszenzen an sie überträgt man ihre spielende Leichtigkeit in den bisherigen Ernst der einheimischen Formgebung.

Vom Orient, seinen glühenden Farben und seiner volleren Lebenslust übernimmt man das gesteigerte Luxusbedürfnis, die reicheren bunten Formen, die heitere, sich vielfach bis zum Übermütigen steigernde Grazie. Gelegentlich treten wohl rein orientalische Details auf, zumeist aber verklärt die dort erschaute Formgebung nur die traditionellen Motive zu höherer Grazie. Mutwillige, immer aber zierliche Gebilde von Mensch, Tier und Fabelwesen treten hinzu, Kinder eines wesentlich anderen Geistes als jene bisherige barock-rohe Bildung der alemannisch-bayrischen Phantasie. Unerschöpflich scheint die künstlerische Kraft in der Schaffung immer neuer reizvoller und liebenswürdiger Einzeldarstellungen dieser Art.

An den Bauten Friedrichs I. wird diese neue Geschmacksrichtung zuerst bemerkbar. Der Kreuzzug von 1147 bis 1149, auf dem er seinen Oheim Konrad III. begleitete, mochte für ihn in dieser Beziehung entscheidend geworden sein.

Ein rühriger Bauherr, führte er in großen Unternehmungen die Blütezeit des Schloßbaues in der romanischen Periode herauf. Vorhandenes wird umgebaut, neues errichtet, und es entstehen zu Kaiserslautern (1157) und zu Hagenau im Elsaß ziemlich gleichzeitig herrliche Pfalzen. Von Säulen aus kostbarem Material und marmornen Fußböden wird berichtet und dreigeschossig war hier die Kapelle, weil im oberen Geschoß die Reichsinsignien aufbewahrt wurden.

Am Ufer der Kinzig, zu Gelnhausen, erwuchs der dritte Palastbau des Rotbarts, wieder ungefähr gleichzeitig mit den beiden andern; 1170 war er vollendet. (Abb. 58.) Noch bewahren die verödeten Mauern eine Anzahl von Prachtstücken ornamentaler Skulptur, so die Fenster mit ihren reich geschmückten, reizvollen Doppelsäulen und den

Abb. 58. Ruine der Kaiserpfalz zu Gelnhausen. Aufnahme von F. Albert Schwartz in Berlin.

großen Kamin des Hauptsaales mit den beiden ornamentierten Wandstücken ihm zur Seite. Die Rekonstruktion Gladbachs hat ergeben, daß das Untergeschoß völlig kellerartig geworden war.

Zu dem noch erhaltenen ersten Obergeschoß führte, nimmt Stiehl an, eine jetzt verschwundene Freitreppe empor. Durch die schöne im Kleeblattbogen eingeschlossene Tür gelangte man in einen von vier Säulen getragenen Saal, in dem ein schöner Kamin an der Rückwand erhalten geblieben ist. Links schloß sich nach dem Hofe zu ein Laufgang von ansehnlicher Breite an, und an diesem lagen nach der Außenseite des Hauses hin zwei kleinere Gemächer. Ein weiteres unregelmäßig gestaltetes Gemach legte sich dann in den Winkel zwischen Palas- und Torbau. Das Ganze ist ferner durch eine Treppe mit dem schon erwähnten gewölbten Gemach über der Einfahrt verbunden, so daß wir hier schon fünf ansehnliche Wohngemächer eng aneinandergereiht finden. Die gleiche, übrigens ziemlich schmale Treppe stellte wohl auch die Verbindung mit dem oberen Hauptsaal des Palas her; es sind wenigstens Spuren eines äußeren Aufganges nach diesem hin nicht zu bemerken. Bedeutsam ist nach Dohme auch die Gliederung der Fassade, die im Gegensatz zu Goslar auf die Symmetrie der zwei Hälften zu den Seiten des Mittelportals mit seiner Freitreppe verzichtet, aber dafür jede Fenstergruppe durch die beiden Hauptgeschosse in gemeinsamer Umrahmung zusammenfaßt. Das untere Geschoß war, wie fast stets, für Wirtschaftsräume bestimmt, die Anlage der oberen ist in den Details nicht mehr zu ermitteln.

An den Saalbau grenzte das Gebäude mit den kaiserlichen Privatgemächern. Der romantisch bewegte Geist, der jetzt unter dem hochgesinnten Geschlechte der Hohenstaufen aufkam und durch die Bilder südlicher Farbenglut und volleren Lebensgenusses im Orient und in Italien genährt wurde, gab der Phantasie einen höheren Schwung und forderte reichere, buntere wie zierlichere Formen. In einigen Fällen scheinen wirklich arabische Motive, wenn auch in freier Nachahmung, Eingang gefunden zu haben, in anderen ist es nur eine Ausbildung einheimischer Elemente, aber mit einem Luxus, der wiederum an den Orient erinnert. (Abb. 59.) Die elegantesten Beispiele solcher Ornamentation kommen nicht in kirchlichen Bauten, sondern in Schlössern vor; man war sich bewußt, daß dieser Glanz ein weltliches Element enthalte. Hier finden sich jene von den älteren Würfel-

Abb. 59. Kamin der Kaiserpfalz zu Gelnhausen. Aufnahme von F. Albert Schwartz in Berlin.

Abb. 60. Die Sängerlaube der Wartburg. Nach einer Photographie von G. Jagemann in Eisenach. (Siehe Seite 80.)

knäufen sehr verschiedenen Kapitäle, die auf schlankem Halse würfelförmig ausladen und in arabischen Bauten ähnlich, aber minder kräftig und mit üppigerem Schwunge der Linie vorkommen, hier ferner gekuppelte, freistehende, unter einem Kapitäl vereinigte Säulenstämme, reich verzierte Deckplatten in Gestalt eines Wulstes, der an den Turban erinnert, Wandfelder mit fast so künstlichen Verschlingungen, wie in den maurischen Wandarabesken, ausgezackte oder hufeisenartige Bögen, freilich nicht mit so starker Ausbauchung wie bei den Arabern. Daneben sieht man aber auch Andeutungen des korinthischen Kapitäls, sorgsam gearbeitete Palmetten und ähnliche, der Antike vielleicht durch erneute Studien entlehnte Motive, andererseits die gewöhnlichen Details des römischen Baues, die attische Basis mit dem Eckblatte, den Schachbrettfries, die diamantierten Pflanzenstengel und sonst das hergebrachte konventionelle Blattwerk, endlich auch einen Reichtum von plastischen Gebilden, Menschen, Tieren, Sirenen und anderen fabelhaften Gestalten eingemischt, die weder aus der Antike noch aus maurischen Bauten entlehnt sind, aber doch an arabische Märchen erinnern. Eine Nachwirkung der Anschauungen, welche die Kreuzzüge gewährt hatten, ist daher nicht zu verkennen; aber sie sind durch abendländischen Geist hindurchgegangen, haben kräftigere Formen und Verhältnisse angenommen, geben nicht, wie in den maurischen Bauten, müßige, zerfließende Traumspiele, sondern den Ausdruck einer festlichen Freude und reichen Pracht, aber doch auf einem ernsten Hintergrunde.

Daß dieser Geschmack auch anderen deutschen Herren zusagte und zuletzt der herrschende für Bauten dieser Art wurde, zeigt sich an einer Reihe anderer Schloßbauten, namentlich an dem Schloß zu Münzenberg in der Wetterau, das in den Jahren 1154 bis 1174 gebaut ist, an dem prachtvollen Schlosse zu Wimpfen am Neckar, an den Ruinen des Schlosses zu Wenigenstadt, dann an mehreren Schloßkapellen, so an der oberen auf der Burg zu Nürnberg, an denen zu Eger und zu Landsberg bei Halle, und endlich an der Kapelle des Schlosses zu Freiburg an der Unstrut, welche letzte, die jüngste von allen, in phantastischer Eleganz vielleicht von keinem Gebäude des Mittelalters übertroffen wird. An allen diesen Bauten finden sich mehr oder weniger jene an arabischen Stil erinnernden Züge. (Schnaase.)

Der Fortschritt von dem einfachen zweigeschossigen Saalbau zu einer mannigfaltiger gestalteten Anlage wird uns am besten in der Wartburg demonstriert, die ursprünglich

von Ludwig III. begonnen, von Hermann I. (1190—1217) ausgebaut wurde. Heute steht der Palas als ein dreistöckiges Gebäude da.

Das untere Geschoß ist vom Schloßhof aus durch die äußerste linke Bogenstellung ebenerdig zugänglich. Er enthält drei, an einem Längsgang angelegte, gewölbte Räume. Der mittlere davon scheint als Küche gedient zu haben und stand durch eine in der Mauer liegende kleine Treppe mit dem mittleren Saal des Obergeschosses in Verbindung; die anderen beiden mögen zu Wohnräumen des Gefolges bestimmt gewesen sein. Zum ersten Obergeschoß führt vom Hofe eine offene Freitreppe hinauf. Über sie gelangt man in einen, an der ganzen Gebäudelänge hinlaufenden und mit prachtvollen Säulenöffnungen nach außen geöffneten Gang, der durch eine feste Wand von den inneren Wohngemächern getrennt ist und außer mit diesen wohl auch mit dem links anschließenden Bau der Kemenate in Verbindung stand. An ihm liegen zwei quadratische, mit einer Mittelstütze versehene Zimmer, von denen das eine später gewölbt und wohl im Jahre 1319 zur Kapelle eingerichtet wurde. Zwischen beiden befindet sich ein auf zwei Säulen ruhender Saal, an den sich links eine erhöhte Nische, die „Brücke", als Sitz des Landgrafen anschließt. Neben dieser bleiben zwei kleinere Räume übrig, von denen der eine einen Durchgang zum linksgelegenen Gemach gewährt, während in den außengelegenen die oben erwähnte Treppe von der Küche her mündet.

Im zweiten Obergeschoß, beschreibt Stiehl weiter, zieht sich wiederum ein schmaler, mit Säulchenfenstern geöffneter Laufgang entlang. Nach dem, ebenfalls in der ganzen Länge des Hauses sich erstreckenden Festsaal hin ist er mit reichlichen Fenstergruppen versehen, so daß er bei Festen und feierlichen Handlungen eine für Zuschauer wohlgeeignete Erweiterung des Saales darstellte. (Abb. 60.) Ein solcher nach zwei Seiten hin frei für die Luft geöffneter Saal mag heutigen Ansprüchen von Behaglichkeit widersprechen, besonders wenn man in Betracht zieht, daß diese Öffnungen wahrscheinlich keinerlei Verschluß besaßen. Für die alte Zeit, die gewohnt war, öffentliche Gerichtssitzungen und Versammlungen unter freiem Himmel abzuhalten, auf der Jagd und auf Kriegszügen am einfachen Lagerfeuer sich zu wärmen, ist eine solche Anlage nicht weiter auffallend. Wie der Saal in alter Zeit zugänglich war, ist heute nicht mehr ersichtlich.

Am reichsten war das Hauptportal des Palas mit Säulen und Bildschmuck verziert. Gewöhnlich trat man zuerst in einen Korridor, oft als Laube gebildet, ehe man in den Saal selbst gelangte. In jenem Laubengang saß man bei schönem Wetter und genoß durch die weiten Fenster, deren Säulen zierlich geschmückt waren, frische Luft und Vogelsang. Gern dekorierte man die Laube mit Gemälden und Kunstwerken. Aus der Laube führte ein rundbogiges Portal, dessen Bogenfeld skulpiert wurde, in den Saal, der mit einer Balkendecke oder Wölbung überdeckt war. Der Fußboden war hier mit Ton-, Stein- oder Marmorplatten belegt. Auf die Steinplatte zeichnete der Künstler Figuren, Ornamente, Tiere usw. in starken Konturen auf, die in den Stein geschnitten und mit einem gefärbten Kitt ausgefüllt wurden. Licht erhielt der Saal durch Fenster, die, je nach den fortifikatorischen Möglichkeiten klein oder groß, immer hoch über dem Boden angelegt wurden. Erlaubte die Lage es, so stellte man sie in Gruppen von drei, vier oder fünf zusammen, deren Säulchen und Einfassungen zierlich bemeißelt wurden. Fensterscheiben wußte man zu allen Zeiten herzustellen, wie uns die Geschichte der kirchlichen Kunst bewiesen hat, aber es ist zweifelhaft, inwieweit davon in den Herren- und Bürgersitzen Gebrauch gemacht worden ist. Die Heizung scheint noch keine durchgängige gewesen zu sein, wo sie erfolgte, in den Kemenaten, geschah es noch mit Herdfeuer. (Stiehl.)

In diesem Kapitel ist es bei dem noch verhältnismäßig wenig herausgearbeiteten Unterschieden berechtigt, sofort Frankreichs Herrenhausbauten in die Betrachtung einzubeziehen. Frankreich gewinnt sogar in der frühgotischen Periode den Vorrang vor Deutschland. In dem reichen Lande, in dem auch die Macht der einzelnen Großen des Reiches früher zu starkem Ausdruck gelangen konnte, wurden viele sehr kostbare Palasausbauten errichtet, von denen wir noch eine erhebliche Anzahl besitzen. Sie liegen wie die deutschen Saalbauten in der Außenmauer des Schlosses, ihre reichen Fenstergruppen blicken auf den Hof. Den mit Zinnenkranz und Ecktürmchen geschmückten

und bewehrten Prachtsaal, den der Bischof von Sens gegen 1240 erbaute, beschreibt Viollet-le-Duc. Er ist von mäßiger Größe (rund 11 × 38 m im Innern groß) und im Obergeschoß mit einer Reihe prachtvoll geschwungener Kreuzgewölbe überdeckt. Die untere Halle und auch das Kellergeschoß sind zweischiffig und beide monumental auf schönen Säulen gewölbt. Beide, zum mindesten das Erdgeschoß, werden in der Hofhaltung des Bischofes eine gewisse Rolle als Empfangs- oder Wohnräume gespielt haben. Eine innere Treppe, frei im Raum aufsteigend, stellte die Verbindung zwischen den beiden Obergeschossen her, und ein mächtiger Kamin sorgte für die nach unseren Begriffen vielleicht nicht ausreichende Behaglichkeit des großen Raumes. Immerhin sind im bedeutenden Fortschritt gegen die bisher betrachteten deutschen Beispiele sämtliche Fenster für Verglasung eingerichtet. Das Ganze bietet also unvergleichlich besseren Schutz gegen die Witterung, und der Saal wird damit erst aus einem wesentlich für öffentliche Versammlung bestimmten Raum zu einem wirklichen Wohngemach.

Abb. 61. Burg Eltz. (Siehe Seite 82.)

Es ist selbstverständlich, daß die so reich entwickelte französische Schloßbaukunst sich ihrerseits wieder in Deutschland bemerkbar machte, wie etwa in dem Rittersaal des Schlosses zu Marburg, wo sich ja auch die erste frühgotische Kirche erhob (ca. 1288), vom Landgrafen Heinrich I. erbaut.

Neben diesen der Anzahl nach zurücktretenden Herrenbauten steht die große Masse der eigentlichen Rittersitze, die besonders seit dem 11. Jahrhundert sich überall erhoben. Die aus den unfreien Ministerialen, Beamten der großen Herren, emporgestiegenen Ritter erbauten sich mit Vorliebe ihre Sitze auf möglichst unzugänglichen Plätzen.

Die sächsische Kaiserzeit ist, wenigstens im Stammlande der Herrscher, so recht eigentlich die Zeit der Burgengründung. Die Burgen, bei denen uns hier vor allem die wohnliche, nicht aber die wehrhafte Seite interessiert, datieren ihren ersten Anfängen nach in jene Zeiten zurück, da sich die Bewohner einer Gegend zum Bau eines gemein-

samen Rückzugplatzes zusammentaten. Die Burg in dem heute üblichen Wortsinne als abgesonderter, befestigter Einzelwohnsitz eines Grundherrn mit Steinmauer hat jedoch ihre Entstehung um die Wende des 10. und 11. Jahrhunderts genommen. Im großen und ganzen werden die alten Burgherren weit mehr auf Wehrhaftigkeit als auf Schönheit und Weiträumigkeit bedacht gewesen sein. (Abb. 61.) Denn die Burg zeigt als grundsätzliches Motiv eine unregelmäßige, dem Gelände jeweilig angepaßte, durch Natur und Kunst befestigte Anlage. Eine Art Mittelstellung nehmen die fürstlichen Burgen ein, insofern als hier ein gewisses Maß von Reichtum in der Raumdisposition wie in der Ausstattung verlangt wurde, andererseits der wehrhafte Charakter einer Burg ebenfalls zu seinem vollen Rechte kommen mußte.

Gehen wir zur Betrachtung des Innenbaues über, so ist vorweg allgemein zu betonen, daß der Raumeindruck einzig auf Höhe, Breite und Tiefe beruhte, nicht auf einer ausgesprochen architektonischen Gliederung der Wände und der Verbindung der Decke mit ihnen. Gewöhnlich werden die Zimmer zu niedrig gewesen sein.

Die Wände der Burg schmückten Teppiche und Malereien. Von diesen letzteren sind uns einige wenige Reste erhalten, die reichsten im Schlosse Runkelstein bei Bozen in Süd-Tirol. Sie entstanden allerdings erst im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts auf Geheiß des Niklas Vinter, dessen Wappen wiederholt erscheint.

Tritt man in den Hof des Schlosses, beschreibt Janitschek, so zeigt eine offene Halle im ersten Stock eine Reihe von Gruppen, jede aus drei Figuren bestehend, und zwar den größten heidnischen Helden: Hektor, Alexander und Cäsar; den jüdischen: Josua, David und Judas dem Makkabäer; den größten christlichen Königen: Artus, Karl dem Großen und Gottfried von Bouillon; den edelsten Rittern: Parzival, Gawein und Iwein; den drei berühmtesten Liebespaaren: Wilhelm von Österreich und Aglei, Tristan und Isolde, Wilhelm von Orleans und Amelei; den drei berühmtesten Schwertern: Dietrich von Bern mit Sachs, Sigfried mit Balmung, Ditlib von Steier mit Welsung; den drei stärksten Riesen: Asperan, Ortnit und Struthan; den drei gewaltigsten Weibern: Hilde, Vodelgart, Frau Rachin. Dieser Zyklus hat leider durch die Unbilden des Wetters am meisten gelitten; auch von Übermalung ist er nicht frei geblieben. Aus dieser Halle tritt man in ein Gelaß, das mit einer Reihe von Darstellungen aus der Dichtung Garel im blühenden Tal ausgestaltet ist; infolge Einsturzes der Zwischenwand steht dieses Gelaß jetzt in unmittelbarer Verbindung mit dem Tristanzimmer. Einzelne Bilder der Garelfolge sind stark verdorben; die gut erhaltenen erinnern in Formen und Technik an die Dichterillustrationen der Buchmalerei. Unterhalb der Garelbilderfolge waren noch die Halbfiguren alttestamentlicher Helden und Frauen angebracht; doch sind sie jetzt halb erloschen. Der Tristanzyklus ist abweichend vom Garelzyklus in einfarbiger Malerei durchgeführt, und zwar in terra verde (Grün) mit aufgehöhten weißen Lichtern; die Wirkung ist eine ausgesprochen ganz plastische. (Abb. 62.)

Die gleichen Gegenstände wie in der Malerei kehren in der textilen Kunst wieder, die ebenfalls und noch in weit ausgedehnterem Maße zum dauernden oder vorübergehenden Schmucke des Saales und der Gemächer herangezogen wurde.

Die kostbarsten Luxusgegenstände an Teppichen lieferten noch immer Byzanz, der Orient, später Sizilien, wohin die byzantinische Seidenweberei verpflanzt war; in jüngerer Zeit wurde auch in den nördlichen Ländern die „griechische Arbeit", wenngleich mit geringerer Kunstfertigkeit betrieben.

Diese Kunst blieb noch lange eine echte Hauskunst, denn die Arbeit fiel vielfach den Fürstinnen und ihren Hofdamen, den Frauen zu. Die Muster der durch den Handel eingeführten Webereien und Stickereien, ihre heraldischen Tiere, ihr stilisiertes Blattwerk wurden nachgeahmt; man versuchte sich aber auch in selbständig erfundenen Szenen. (Abb. 63.)

Ein Lieblingsgegenstand war die von Marcianus Capella beschriebene Vermählung des Merkur mit der Philologie; diese sowie andere mythologische Gestalten und Personifikationen der christlichen Tugenden sind in gewirkten Teppichen erhalten.

Es war aber auch dieser Zeit bereits bekannt, an der Stelle der Teppiche Zeugdrucke zu verwenden.

Die Technik, wie es scheint, vom Morgenlande übernommen, war jedenfalls bereits im ersten Jahrtausend so weit entwickelt, daß man das vorher eingefärbte Baumwollentuch unter Anwendung dreier verschiedener Holzformen, bis zu drei Farben übereinander, bedruckte.

An den Wänden wurden oft noch die Schilde des Herrn und seiner Freunde und Genossen aufgehängt, die mit ihrem bunten Farbenschmuck dazu beitrugen, das ganze Gemach reicher und eigentümlicher zu dekorieren.

Daß auch die Porträts geliebter Personen in der Kemenate, dem heizbaren Wohnzimmer, bewahrt wurden, ist uns nur durch zwei Dichtungen bezeugt. Im Schlafzimmer fehlte ein Heiligenbild, ein Kruzifix, vor dem die Bewohner ihre Andacht verrichteten, gewiß nicht.

Der Gesamtcharakter der Möbel darf als ein materialgerechter bezeichnet werden. Pfosten, Bretter, gedrechselt, holzmäßig beschnitzt (oder bemalt) geben die bestimmenden Elemente ab. Das architektonische Moment beruht im wesentlichen in der Massigkeit der Formen, und sehr bedingt in der Einzelarbeit.

Die Ausstattung mit Möbeln ist in der romanischen Burg nach Art und Charakter der der karolingisch-ottonischen Pfalzen verwandt. Die gedrechselten Möbel beherrschen nach wie vor das Feld, nur verschwinden im 12. Jahrhundert die tiefen Einschnitte der gedrechselten Profile, die die karolingischen Möbel nach antikem Vorbilde aufweisen. Die Tische gehören

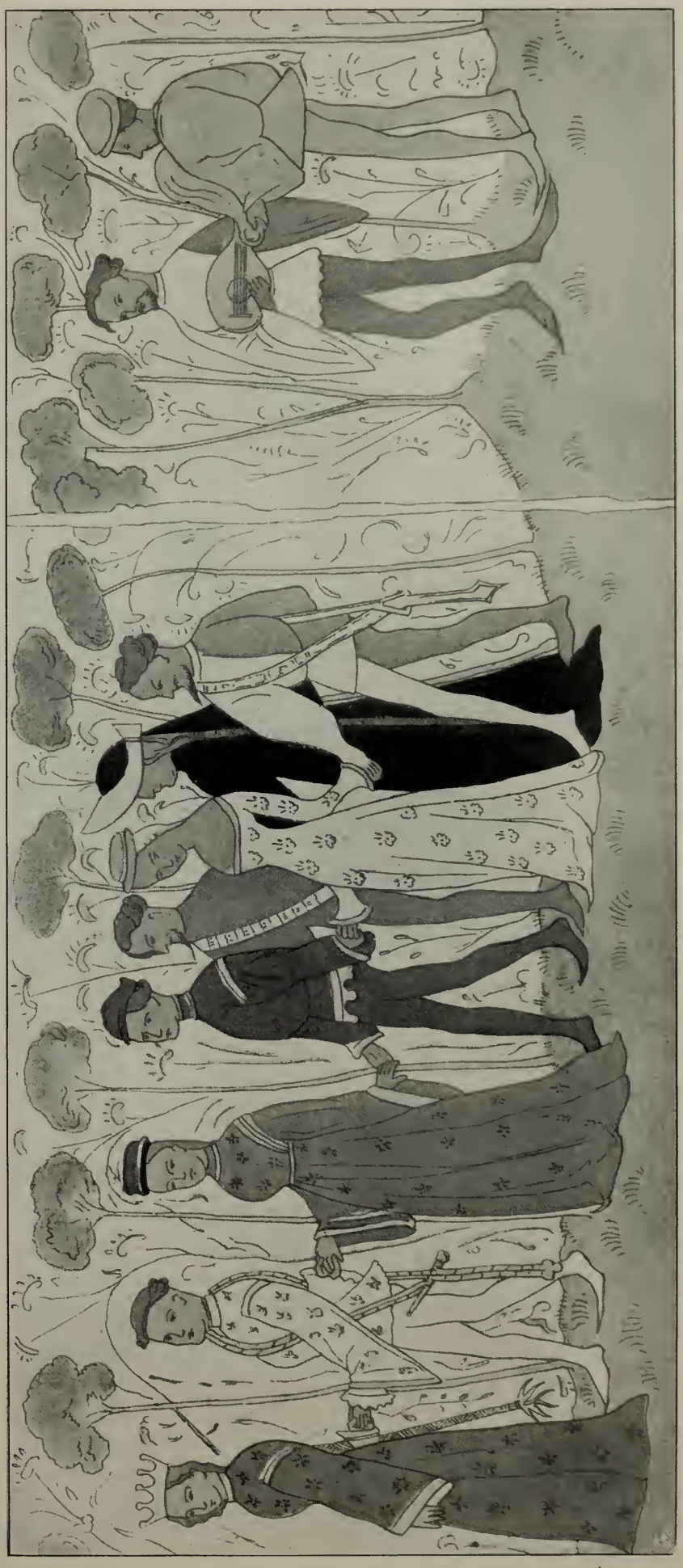


Abb. 62. Wandmalerei in Burg Runkelstein bei Bozen in Südtirol aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts. (Siehe Seite 82.)

noch nicht zum ständigen Besitz der Räume, obwohl von kostbaren, aus Zypressenholz gefertigten und mit Elfenbeineinlagen gezierten Tischen die Rede ist. Auch Stühle waren weniger im täglichen Gebrauch zu finden, als Bänke, kleine Dreisitze aus Stroh geflochten und mit Federkissen, die mit Leder oder Tuch bespannt wurden, bedeckt. Zum Trost müder Glieder stand noch das „Spannbett", das Lotterbett im Gemach, auf dessen bunten „Banclachen" man am Tage ruhte. Vor anderen Möbeln wurde der Truhe eine besondere Vorliebe entgegengebracht. Sie diente dem behaglichen Plaudern, als Sitzgelegenheit, und Kleidern wie Kostbarkeiten als guter, treuer Bewahrer. Diese Truhen waren nicht aus Rahmen und Füllung aufgebaut, auch an den Kanten in der Regel nicht in Falz oder Gehrung verbunden, sondern aus starken Brettern stumpf gefügt. Sie wurden seltener beschnitzt als bemalt und mit starken Eisenbeschlägen verbunden wie verziert. (Abb. 64.) In derselben Weise behandelte man auch die mit sehr starken Brettern aufgebauten Schränke, wie in dem einzigen erhaltenen Exemplar im Dom zu Halberstadt aus dem 12. Jahrhundert ersichtlich ist. Bildliche Darstellungen solcher Möbel zeigen als die häufigste Verzierung Rundbogenreihen teils gemalt, teils als Blendarkaden aufgelegt.

Hin und wieder trat dem Holze bei der Verarbeitung für Betten, Stühle wie für kleine Lesepulte in dem Eisen ein Konkurrent entgegen. Im allgemeinen unterstützte aber das Eisen nur die Wirkung der Holzarbeiten durch reiches, kräftiges Beschlagwerk, das immer ausgesprochener einen vorzüglichen Eisenstil offenbart.

Der Hammer ist das treibende Werkzeug, unter dessen Schlägen sich das Eisen dehnt, geteilt wird, sich trennt, biegt, rollt und in Voluten und Ranken umlegt; auf diese Art entstehen Beschläge und Bänder, die sich, von den Angeln auslaufend, über die Türen verbreiten, ihnen Schutz wie Zierde verleihen. In ihren regelmäßigen nach rechts und links verlaufenden Rankenschwingen kommt das romanische Ornament zu einem materialgerechten Ausdruck. In Frankreich war man zu dieser einheitlichen Kunstform während der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gekommen, und das prachtvollste Werk zierte nicht eine Burg, sondern zwei Nebentore der Kirche Notre Dame in Paris.

Eisen war auch das Material, aus dem die Beleuchtungskörper hergestellt wurden. Von der Decke herab hingen Leuchtgefäße in Bechergestalt oder große Kronleuchter, wahrscheinlich ähnlich gearbeitet, wie die mächtigen Wandkronen in den Kirchen zu Aachen und Komburg.

Am oberen Ende des metallenen Reifens befestigte man die Dornen, auf die die Wachskerzen aufgesteckt wurden, und auf jedem Dorn brachte man einen breiten Teller an, um das herabfließende Wachs aufzufangen.

Außer den „Kronen" werden Wand- und Standleuchter, sogar aus Gold gearbeitet und mit Kristallkugeln verziert, erwähnt. Kleine Kassetten, schöne Feuerhaken, um das Holz in den Kamin zu legen, Spiegelkapseln aus Bronze usw. vermehren den Bestand an kleinen metallenen Geräten im Hause. Die Spiegel waren von Glas, das mit einer Zinnfolie belegt war. Der Rahmen, „daz spiegelholz", war mit Schnitzereien verziert, die Kapseln, in denen diese kleinen, gewöhnlich runden Spiegel lagen, waren, wie bemerkt, aus Bronze und beschnitztem Elfenbein. Die Gegenstände der Darstellungen wurden gewöhnlich der Heiligen Schrift oder den Ritterromanen, auch dem täglichen Leben entnommen. (Schultz.)

Das ritterliche Leben fand seine vornehmste Ausbildung im südlichen Frankreich. Von dort drangen ritterliche Sitten in alle Länder und brachten eine gewisse Gleichartigkeit der Lebensanschauungen, Gewohnheiten und damit auch der äußeren Erscheinung. Die Frau herrschte hier wie nie zuvor, weniger in Deutschland, wo der Mann noch viele Herrenrechte strenger Art ausübte.

Zum ersten Male begegnet uns auch in der Literatur ein weibliches Schönheitsideal. Schlankheit des Wuchses bei mäßig gerundeter Fülle des Nackens, der Büste, Arme, Beine gilt als Haupterfordernis der Schönheit. Die Hände verlangte man weiß und zart, die Füße klein und im Riste gewölbt. Besonderen Wert legte man auf das Goldblond des Haares, auf leuchtkräftige Augen, rote Lippen, weiße Haut und frische Wangen.

Die Kleidung erhielt die Aufgabe, diese Schönheit zu heben. Frühe spielte ferner bei der Verzierung der Kleidung der Zeugdruck eine bedeutende Rolle. Schon im

Abb. 63. Romanischer Wandteppich. (Siehe Seite 82.)

13. Jahrhundert ist es üblich, das Wappentier auf das ritterliche Gewand zu drucken, und im 14. Jahrhundert dehnte man diese Sitte auf die Frauentracht aus, so daß die Frauen als wandelnde Wappenschilder ihrer Häuser umhergingen. Plump und ohne den Wuchs irgendwie hervorzuheben, hatten Unter- und Oberkleid mit ihren schweren, jeden Faltenwurf hindernden Goldborten die weibliche Gestalt umhüllt. Die neue Zeit wußte diese Kleidungsstücke der Verfeinerung des Geschmacks entsprechend umzuformen. Über das Seiden- oder Leinenhemd legt die ritterliche Frau zunächst das längere Unterkleid, dann das kürzere Obergewand. Beide waren um den Oberkörper eingezogen, so daß sie sich von den Schultern bis zu den Hüften dem Wuchse anschmiegten und dessen Schönheit zur Erscheinung brachten. Von den Hüften fielen sie in fließenden Falten nieder, indem das Oberkleid den Saum des Unterkleides freiließ. Die knapp anschließenden Ärmel des Untergewandes zeigten die Rundung der Arme, während die Ärmel des Obergewandes sich nach unten stark erweiterten, später ganz wegfielen. Um die Leibesmitte schlang sich (nunmehr als bloßes Zierstück) der Gürtel. Die Schuhe waren, obgleich sie vom Unterkleide gänzlich verdeckt sein sollten, von feinem farbigen Leder, von Samt, Seide oder Goldstoff. Die Staatstracht vervollkommnete der halbkreisförmig geschnittene Radmantel, dessen beide obere Zipfel man unter dem Kinn mit einer breiten Borte oder einer „Fürspange" aneinanderfügte (Hottenroth). Für die einzelnen Gewänder wählte man gern verschiedene Farben und nahm hierbei auf Haut- und Haarfarbe Rücksicht. Satte, leuchtende Töne hatten den Vorzug. Farbiger, Gold- oder Pelzbesatz belebte den Grundton der Gewandung. Das in der Mitte gescheitelte Haar ließ die Frau in jungen Jahren frei über den Nacken herabwallen. Über der Stirne wurde es durch einen Stirnreif oder Stirnband, auch durch ein Kränzlein von lebenden Blumen zurückgehalten. Ältere Frauen steckten das Haar auf und schmückten den Kopf durch das „Gebende", eine kleine, zuweilen mit Perlen und Edelsteinen bestickte Haube mit Kinnband.

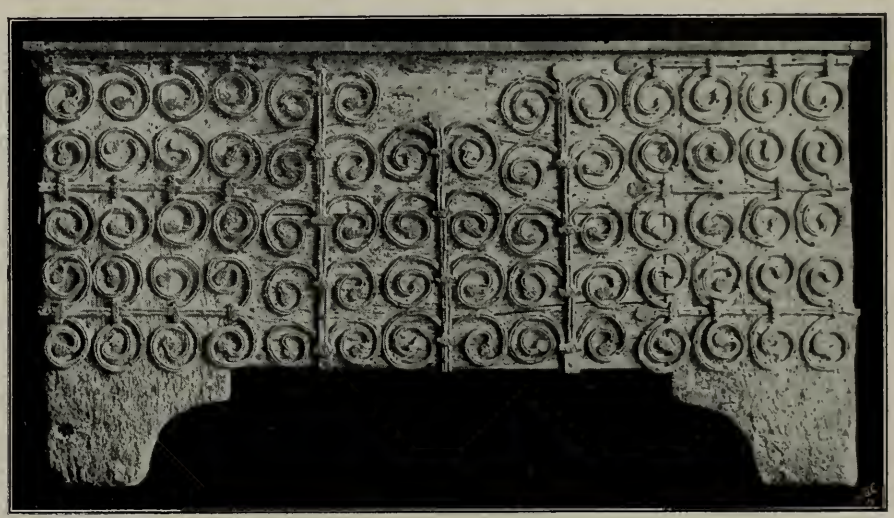


Abb. 64. Gotische Truhe des 13. Jahrhunderts. (Siehe Seite 84.)

Öffentlich zeigte sich die Dame nicht ohne Handschuhe; einen Hut trug sie nur auf der Jagd und auf Reisen (Falke).

Sehen wir uns, bemerkt Weiß, die ritterlichen Herren an, so steht zu ihrer männlichen Kraft das Kostüm in schroffem Gegensatz. Sie haben die Tunika, unter der ein Hemd sitzt, wie ein Frauenkleid bis zu den Knöcheln verlängert, legen dazu ein andersfarbiges Oberkleid ohne Ärmel an und lassen auch den Gürtel fort. (Abb. 65.) Von den Beinen ist nicht viel zu sehen, da sie von den langen Kleidern verdeckt werden. Gleichwohl hatte sich mit ihrer Bekleidung eine gewaltige Änderung vollzogen: die Binden, Schnüre und Leinenhosen waren durch die sogenannten Beinlinge ersetzt worden. Die Beinlinge, meist von roter oder braungelber Farbe, waren nichts weiter als genähte lange Strümpfe, die sogar die Oberschenkel bedeckten. Sie wurden in späterer Zeit in die trikotartigen Hosen umgewandelt. Die althergebrachten Leinenhosen trug nur noch der schlichte Mann aus dem Volke, der sie unten in die Gamaschen oder in die Schäfte der Stiefel steckte. Auch die Stiefel gehörten zur Volkstracht, hingegen waren zum besseren und gar zum höfischen Kostüm spitz zulaufende Schuhe, schwarz oder farbig, erforderlich. Machten schon die langen Kleider einen sehr frauenhaften Eindruck, so noch mehr das lockige

Haupthaar und das bartlose Gesicht. Die seit der Ottonenzeit aufgekommene Sitte, nach germanischer Weise einen Vollbart zu tragen, war schon längst wieder zurückgegangen und nur noch bei älteren und einfachen Leuten im Schwange. Höchstens daß in den Miniaturen noch ein alter Minnesänger, wie „her Reimann der alte", mit einem Barte erscheint. Die übliche Kopfbedeckung der Ritter war eine recht weibisch ausschauende Haube. Ferner tauchte bereits im 10. Jahrhundert in der Männerkleidung die geteilte Tracht, das Halbundhalb oder Mipartitum, auf; man halbierte beim Mipartitum das Kostüm, indem man jeder Hälfte eine andere Farbe gab.

Kleidung und Schmuck hängen eng aneinander. Bis in das 13. Jahrhundert wurden die byzantinischen Goldschmiedewerke als Vorlagen für den Schmuck sehr gesucht und vielfach nachgeahmt, ja die Kronen, die man im Haar trug, wie die Ketten, kamen wohl meist direkt von Byzanz.

Allerdings wurde bis dahin verhältnismäßig wenig Schmuck getragen. In der Zeit des heiligen Ludwig lernte man auch die Smaragde, die Saphire, die Rubinen und Diamanten in Tafeln schneiden (bis dahin nur als cabochons bekannt). (Abb. 66.) Die Zeit Karls VI. von Frankreich begann dem Schmuck größere Aufmerksamkeit zuzuwenden, besonders bevorzugte man jetzt Perlen. Im 14. Jahrhundert erwachte eine außerordentlich große Liebhaberei für Steine, die angeblich sogar die kirchlichen Gegenstände plündern ließ. Die Unglücksfälle des 15. Jahrhunderts machten in Frankreich jedermann bescheiden, aber der Luxus des Herzogs von Burgund stellte sich ergänzend ein.

Abb. 65. Statuen in feierlicher Tracht am Naumburger Dom.
Persönlichkeiten des 11. Jahrhunderts, aber in der Auffassung der Zeit von 1250—1270.
(Siehe Seite 85.)

Seit dem 13. Jahrhundert trat an die Stelle der konventionellen Typen des Orientes, für die Filigranperlen auf einfachem Grunde, für die schweren Steine, für die Juwelierarbeiten zart gravierte Goldarbeit. Der Schmuck begnügt sich jetzt mit Gürtel, Halsband, Haarkette, Kronen, Schließhaken usw. Erst im 14. Jahrhundert, sei vorweg bemerkt, kam wieder die Vorliebe für den Aufnähschmuck auf und blieb in Burgund während des ganzen 15. Jahrhunderts.

Die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts kann der Höhepunkt der französischen Glyptik genannt werden, die sich an die Antike oft derartig eng anschloß, daß sie direkte

Kopien lieferte — allerdings bleiben die französischen Meister ein gutes Stück zurück.

Nach der Sitte des Mittelalters wurden die antiken Vorwürfe dann irgendwie in die christliche Sinnesart übergeführt, z. B. wurde zur Zeit Karls V. eine Minerva und Neptun in die Unterhaltung über die Gründung von Athen, in Adam und Eva vor dem Paradiesesbaum umgeändert bezw. umgedeutet. In diesen Überresten der antiken Glyptik haben wir wohl überhaupt ein nicht unwichtiges Verbindungsglied mit der antiken Plastik zu sehen, die sich in französisch-gotischen Werken vielleicht doch mehr, als im allgemeinen angenommen wird, bemerkbar macht.

Jedenfalls wird die Anlehnung der französischen Steinschneider ständig stärker, wenn sie die Ringe, die vornehmlich der Glyptik übergeben waren, mit figürlichem Schmuck versahen.

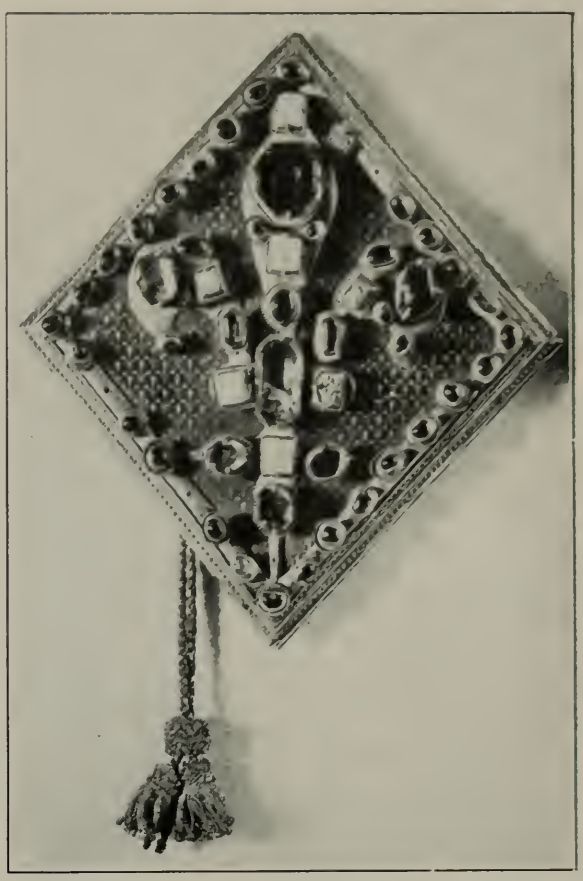


Abb. 66. Mantelagraffe des 14. Jahrhunderts. Im Louvre zu Paris. (Siehe Seite 86.)

Ein Blick auf die Kleidung belehrt uns über den Gebrauch des Schmuckes. Das eigentliche Frauenkleid, ein langer, herabfallender Rock, wurde in der Taille durch einen mit aufgenähtem Schmuck und einer metallenen Schnalle verzierten Gürtel zusammengeschnürt, der mit einer Goldborte oder Pelzwerk besetzte Halsausschnitt durch eine Spange, d. h. einer mit Steinen oder Emailarbeit besetzten Scheibe oder Rosette, an deren unterer Seite eine bewegliche Nadel befestigt war, zusammengehalten; auch der am Ausschnitt des Kleides sichtbare Teil des Hemdes war mit Gold- oder Perlenstickerei verziert. Eine Kette mit Anhänger umschloß den Hals.

Über das Kleid legte die Frau bei einem Ausgang den langen ärmellosen Mantel, der über der Brust entweder mittels einer Spange oder zweier goldener, mit Edelsteinen, Zellenschmelz besetzten Schließen, die mit einer Schnur verbunden waren, geschlossen wurde.

Dieser farbenreiche Stein- und Emailschmuck, der durch die Kreuzzüge nochmals intensiv belebt worden war, weicht erst im 13. Jahrhundert einfacheren Formen.

Der ritterlichen Waffen sei an der Hand unseres Gewährsmannes Gimbel gedacht. Im 8. bis 10. Jahrhundert wird der Brustpanzer aus Leder oder Leinwand mit Schulter-, Oberarm- und Unterleibschutz aus metallbeschlagenen Lederstreifen hergestellt. Die spätere Entwickelung brachte den Koller aus Leder mit Metallschuppen oder -Platten besetzt; in Liedern werden auch Kettenpanzer erwähnt. Darüber trug man einen Mantel, der auf der rechten Schulter durch eine Spange befestigt wurde, während die Unterarme unbedeckt oder durch Armringe geschützt waren. Die Beine bedeckten Hosen ganz oder nur die Oberschenkel; die Unterschenkel umwanden dann Lederriemen, den Kopf schützte ein Metallhelm mit einem Kamm aus Metall oder Leder, später entstand daraus eine halbkugelige Form. Im Kampf deckte den Mann ein runder hölzerner, am Rande mit Metallbeschlägen versehener Schild von halber Manneshöhe. In der Mitte zierte den Schild ein hoher konischer oder runder Schildnabel, von dem Spangen über die äußere Wölbung ausgingen. Als Trutzwaffen führte der Mann das zweihändige, etwa einen Meter lange Schwert mit kurzem Griff und dickem Knauf und einem Stichblatt, das den Dienst einer Parierstange versah. Das Dolchmesser war schlank und einschneidig, dazu trat die Streitaxt, die stabförmige Keule mit metallbeschlagenem Ende, die Lanze mit länglich gezogenem Block, der Wurfspeer mit breiter Spitze und Widerhaken (s. Abb. 43).

Als Schußwaffen dienten der Bogen von halber Manneshöhe, von dem Pfeile mit blattförmiger Spitze abgesandt wurden, die Armbrust und die Hand- wie Stockschleuder.

Die Pferde blieben gänzlich ungerüstet. Fahnen kannte man als kleines Tuch an einer Stange und Feldzeichen in Form von Drachen und ähnlichen Gebilden.

Seit dem 11. Jahrhundert verwandte man als Leibschutz nur die durch aufgenähte Ringe geschützten ledernen Koller, auch die Arme wurden jetzt durch Rüstärmel geschützt, die Beine bedeckten Panzerhosen, die Füße Panzerstrümpfe. Den Kopf deckte ein konischer oder halbkugelförmiger Metallhelm mit Nasenvisier; erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts tritt ein Gesichtsschutz durch ein Visier aus Leder oder Metall auf, auch Topfhelme, die den ganzen Kopf umhüllen, werden bekannt. Der Schild hatte eine ovale, unten spitze Form erhalten, der Schildbuckel verschwand und die Bemalung mit heraldischen Figuren beginnt, die Höhe des Schildes schwankt zwischen halber und zweidrittel Manneshöhe.

Der Griff des Schwertes wird im 11. Jahrhundert auffallend kurz, so daß die Hand den Knauf mit umspannen mußte, die Klinge wird länger, hat eine breite Hohlkehle und kann im 12. Jahrhundert gleichermaßen zum Schlagen wie zum Stechen verwendet werden. Das Dolchmesser mit einschneidiger Klinge verjüngt sich schnell, und die Streitaxt erhält eine halbmandelförmige, stark geschwungene Schneide mit spitzen Enden. Die Keule bleibt bei der alten Form, während der Kopf des Streitkolbens mit Stacheln besetzt wird. Die übrigen Angriffswaffen haben sich kaum geändert, auch nicht die Ausrüstung des Pferdes, nur hat der aus einem Holzgestell gefertigte Sattel einen niederen Vorder- und einen höheren Hintersteg.

Im 13. Jahrhundert wird der Koller durch den bis über die Knie reichenden, mit langen Ärmeln und einer Kapuze versehenen Panzerrock aus Kettengeflecht (Haubert, Halsberge genannt) verdrängt. Die Hände schützen an den Ärmeln sitzende Handschuhe, Beine und Füße Rüsthosen, bezw. Strümpfe aus Kettengeflecht; gegen Ende des Jahrhunderts werden die Außenseiten der Arme und Beine durch Schienen aus Metall, ebenso wie der Hals und die Schultern durch Schildchen besonders bewehrt. Unter dem „Haubert" tragen die Ritter einen Rock aus Leder, Leinwand oder Seide (Gansbison, Wams). Über dem „Haubert" wird der mit dem Wappen des Trägers geschmückte, ärmellose Waffen- oder Wappenrock angelegt.

Den Kopf bedeckt zunächst die an dem Haubert befestigte Kapuze aus Kettengeflecht, darüber sitzt der aus einem Stück getriebene halbkugelförmige Helm und im Kampf darüber der den ganzen Kopf umschließende Topfhelm mit Nasenvisier.

Der in halber Manneshöhe wenig gewölbte und aus leichtem Holze hergestellte Schild trägt das Wappen des Ritters in Farbe oder erhabener Arbeit. Das Schlachtschwert mit langer und breiter Klinge hat sich wenig geändert, nur trug man jetzt im gewöhnlichen Leben ein kurzes Schwert, das auch als Krummschwert bekannt wird. Es hängt an einem breiten Wehrgehänge, das wie die nach wie vor aus Holz gefertigte Scheide meist mit reichen Metallbeschlägen verziert ist. Die Dolchklinge ist kürzer und zweischneidig geworden; die Streitaxt und der Streitkolben unterliegen unbedeutenden Variationen, aber zu ihnen gesellt sich der Streithammer, ein langgezogenes Hammereisen mit scharfer Spitze an dem der kleinen Schlagfläche entgegengesetzten Ende. Außerdem lernen wir jetzt den Morgenstern kennen als eine stachelbesetzte Kugel, mit langer Kette an kurzem Holzschaft befestigt; endlich den Kriegsflegel, in der Form eines gewöhnlichen, mit Stacheln bewehrten Flegels.

Die Signalhörner haben eine kleinere Form erhalten; die Feldzeichen aber noch immer die altgermanische Gestalt der Drachen.

Das ritterliche Leben dieser Tage ist erfüllt vom Dichten und Sagen.

Um 1160 dichtete in Österreich der Kürenberger seine Liebeslieder, und etwa gleichzeitig schmolz ein Standesgenosse dieses ritterlichen Sängers die Bestandteile der alten nationalen Heldensage „die Nibelungen" zu einem neuen Epos zusammen. Zum ersten Male seit langer Zeit erlebte die Nation das Schauspiel, daß man, was jeder selbst zu erfahren imstande ist, in kunstvoller Form äußern kann, ohne ein Kleriker zu sein, und daß man solche Dichtung sogar aufzeichnen kann, und daß sie dessen würdig und wert ist, wie vor dem allein die Geschichten der Bibel. Allerorten traut sich nun das eigene Empfinden heraus. Die Legenden der Heiligen, ja die Bibel selbst werden bald erzählt wie eine Ritterdichtung. Das psychologische

Interesse, ebenso wie die Freude am kraftvollen Handeln und am wundersamen Erleben durchdringt und erneuert jeden Stoff.

Die neue Literatur, urteilt Kautzsch weiter, erfordert auch eine neue Illustration. Die Helden, ihre Taten und Erlebnisse, die Schauplätze, alles ist anders als in den Erzählungen der Bibel. Allerdings hatte man zunächst keine Vorbilder; denn es ging nicht länger an, altgewohnte Typen für die neue Aufgabe herzurichten. Ein Roland, ein Tristan waren zu bestimmt geschildert; ihre Rüstung, ihre Rosse, aber auch was sie erlitten und erlebt in Schmerz und Freude, zu genau erzählt, als daß man sich hätte darüber hinwegsetzen können. Ja, gerade dies, das Empfinden dieser Helden und Heldinnen, das gilt es wiederzugeben, es bildete einen so mächtigen Bestandteil der Geschichte, die man illustrieren sollte, wie Roß und Burg. Und deutlich mußte man sein; denn noch gab es keine feststehenden Symbole für die neuen Stoffe, die alles erklärten (wie etwa einst eine Mumie vor einem Tempelchen, die jedermann sagte, daß die Auferweckung des Lazarus dargestellt sei).

Als Malmittel dienen entweder die Deckfarben oder die mit ganz dünnflüssiger Wasserfarbe ausgetuschte Federzeichnung; auch die unkolorierte Federzeichnung treffen wir an, seltener die Verbindung der Deckfarbe mit Aquarelltechnik.

Die Burgbauten, die die erobernden Normannen (1066) in England anlegten, unterscheiden sich insofern grundsätzlich von den festländischen, als der breite, in der Normandie ausgebildete, feste Wohnturm (Donjon) zur eigentlichen Wohnung des Schloßherrn sich entwickelte. Diese Wohnmassive erhalten bei den Wohnsitzen der Großen oft sehr gewaltige Dimensionen. Der Tower in London, den Herzog Wilhelm von der Normandie sofort nach der Eroberung des Landes zu erbauen begann, ist auf der Grundform eines Rechteckes von 35 zu 30 Metern erbaut. Die vier Geschosse sind gleichmäßig in drei Räume abgeteilt, die Kapelle erhebt sich durch zwei Stockwerke. Ein Mantel von schmalen Wohn- und Laufgängen umgibt sämtliche Gemächer. Wendeltreppen in den Ecktürmen verbinden die Stockwerke untereinander, von denen das dritte den Festsaal enthielt.

Allmählich begannen sich die Normannen aber sicherer in dem eroberten Lande zu fühlen. Sie übernahmen deshalb insofern die festländischen Anlagen, als sie die Gruppierung um einen inneren Hof beibehielten, ohne aber den Donjon und die Halle aufzugeben.

Dem Anschein nach sind in England die Fenster frühe verglast gewesen.

d) Das Wohnhaus.

1. Das Bauernhaus des 10.—15. Jahrhunderts.

Haus und Hof, Tun und Treiben der Bauern haben die Geschichtschreiber des Mittelalters nicht interessiert, unser Wissen beruht also nur auf zufälligen Mitteilungen und Zeichnungen, Miniaturen.

Auch über die wichtigste aller uns interessierenden Fragen, wie diese Höfe angelegt und ihre Baulichkeiten errichtet waren, geben weder die Schriftquellen noch die Miniaturen genügend Auskunft. Sicher aber ist soviel, daß bereits im 11. Jahrhundert die fränkische Hofanlage ihre volle Ausbildung erlangt haben muß. Beweis hierfür ist die Tatsache, daß die deutschen Kolonisten, welche im Anfange des 12. Jahrhunderts nach Pommern kamen, die fränkische Hofanlage in diesem bis dahin rein slawischen Lande heimisch gemacht haben.

Betreffs der Entstehungszeit des sächsischen Hauses fehlt es an allen historischen Anhaltepunkten. Hoch altertümlich mutet uns seine ganze äußere Erscheinung und innere Einrichtung an; indessen quellenmäßig belegen läßt sich diese Annahme nicht. Die ältesten heute noch existierenden Exemplare dieses Typus mögen kaum bis in das eigentliche

Mittelalter zurückreichen, und bildliche Darstellungen, die sich auf dasselbe beziehen dürften, finden sich erst auf den Holzschnitten, Gemälden und Schnitzwerken des 16. Jahrhunderts.

Für die sächsische Zeit kann aus dem oben angeführten Grunde das fränkische Haus als erwiesen angenommen, das sächsische Haus aber nur mit großer Wahrscheinlichkeit gemutmaßt werden.

Dem Süden Deutschlands ist, folgen wir Rank, das fränkische, das oberdeutsche Haus eigen, das durch Wanderung allerdings weit verpflanzt wurde, das sächsische gehört dem eigentlichen Norddeutschland. Das erstere vereint die Wirtschaft, die Bewohner und das Vieh unter einem Dache, aber in voneinander getrennten Räumen; das niedersächsische Mensch und Tier in ungetrennten Räumen. Das „fränkische Gehöft" beherbergt in weiterer Entwickelung die Menschen im Wohnraume allein und gruppiert dies Gebäude mit denen der Wirtschaft um den quadratischen Hof. Der Grundriß des niedersächsischen Hauses ordnet alle Räume für Mensch wie Tier unter einem Dache ungeteilt an. Das oberdeutsche Haus kennt den Geschoßbau, das niedersächsische nicht.

In dieses tritt man durch das große, den Erntewagen Einlaß bietende Tor der vorderen Giebelwand in die Diele, die bis zum hinteren Giebel durch das ganze Haus reicht. Rechts und links ziehen sich an ihr die Ställe entlang, nur durch die starken Säulen des Daches von ihr getrennt. Wo die Ställe aufhören, erweitert sich die Diele bis an die Außenmauern zum „Flet". (Abbild. 67.) Hier ist die Wohnung von den Ställen nur durch kurze Querwände getrennt. In ihrer Mitte steht der Herd, sein Rauch durchzieht die Diele und entweicht durch die große Tür, oder nimmt, wenn diese geschlossen ist, seinen Weg durch das „Uhlenlock" im Giebel. Kleine Fenster erhellen von beiden Seiten das Flet und die „Sitten", das sind die Sitz- und Schlafplätze der Bewohner. In der Mitte vor dem Fenster steht ein Tisch, um ihn laufen die Sitzbänke, und hinter diesen ist beiderseits je ein Alkoven mit den Betten eingerichtet. Neben den Sitten führen vom Flet zwei kleine Türen ins Freie. (Abb. 67, 68.)

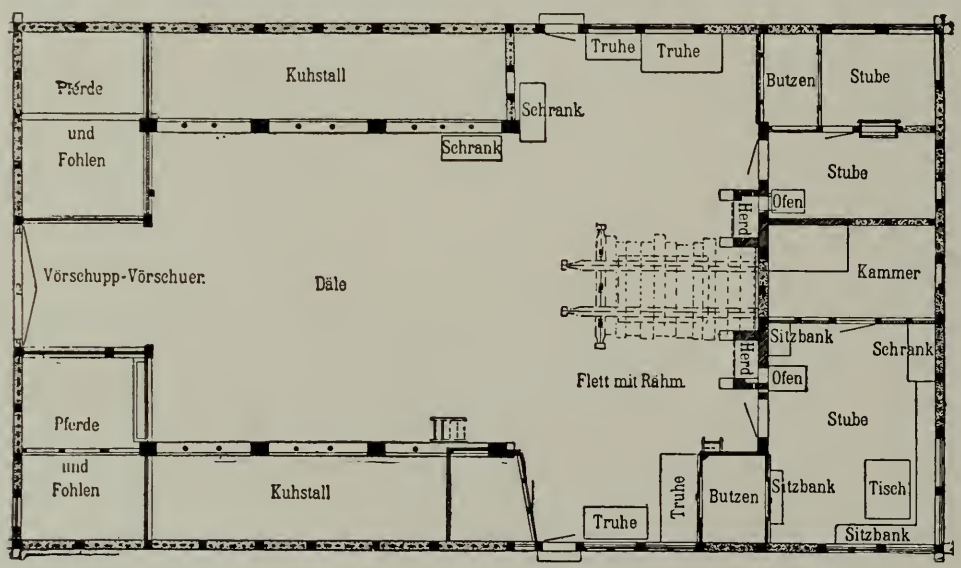


Abb. 67. Grundriß eines niedersächsischen Bauernhauses aus Brackel, Kreis Winsen.
Aus: Das Bauernhaus in Deutschland, Hannover, Tafel 7. Verlag von G. Kühtmann, Dresden.

Grundrißentwickelung des oberdeutschen Hauses: Die Urform des Hauses, der quadratische Einraum, hatte in der Mitte den Herd. Von diesem Einraum trennte sich, als Schlafraum des Bauern und seiner Familie, ein Nebengemach, anfänglich ungeheizt, bald aber, als es sich zur „Stube" entwickelte, mit dem steinernen Ofen ausgestattet. Diese Stube trat allmählich an die Stelle des bisherigen Hauptraumes und drückte diesen zur Küche und zum Eingangsflur herab. (Abb. 69.) Wuchs das Raumbedürfnis, so blieb nur der Aufbau eines Stockwerkes mit derselben Raumteilung wie unten übrig oder die Erweiterung des Erdgeschosses durch Wiederholung der Räume auf der andern Seite. Der ursprüngliche Hauptraum war zum Flur, „Eren" genannt, erniedrigt. (Abb. 70.)

Das charakteristische Haus Frankreichs ist, bemerkt Meringer, das Kaminhaus, mit einem Raum und einem kleinen oder keinem Fenster. Der Stall ist neben

Abb. 68. Niedersächsisches Bauernhaus aus Kurslak in den Vierlanden.
Nach einer Photographie von Carl Griese, Hamburg. (Siehe Seite 90.)

diesem Wohnraum, durch eine Mauer getrennt, aber mit dem Kaminraume in innerer Verbindung; in dem Kamine wird gekocht.

Finden sich im Wohnhause mehrere Räume, dann ist die Küche, der Kaminraum, der wichtigste. Sein Name ist la maison oder la salle (Lehnwort aus dem Germanischen). Hier wird gekocht, gegessen, gesponnen, geplaudert und, soweit es der Raum zuläßt, auch geschlafen.

Das norwegische Haus zählt zu den Herdhäusern. Die geschlossene Vorhalle befindet sich an der Giebelseite, der Eingang seitwärts, damit Regen und Schnee nicht unmittelbar in den links angeordneten großen Einraum schlage. In diesem Zimmer steht der Herd. Der Hochbau erfolgte gewöhnlich über einen steinernen Unterbau als Block-, Ständer- oder Fachwerkbau. Die Innenräume werden gern mit Holzvertäfelung und unverdeckter Balkendecke, die mit Schnitzmesser und Farbe verziert wird, behaglich und reich gemacht. An der anderen Stubenecke steht der Ofen. Der charakteristische Ofen der Alpen ist der Kachelofen. Kachel ist ein Lehnwort aus lateinisch caculus und wahrscheinlich schon lange vor dem 6. Jahrhundert übernommen.

Literarisch wissen wir von Kachelöfen langobardischer Herkunft seit dem 8. Jahrhundert, und im Grundriß des Klosters St. Gallen (ca. 820) sind Öfen in den Privatzimmern eingezeichnet. Eine Nachricht der Kolmarer Chronik meldet, daß ein Töpfer in Schlettstadt (gest. 1283) als erster im Elsaß Töpferware mit Glas, jedenfalls Bleiglasur, überzogen habe.

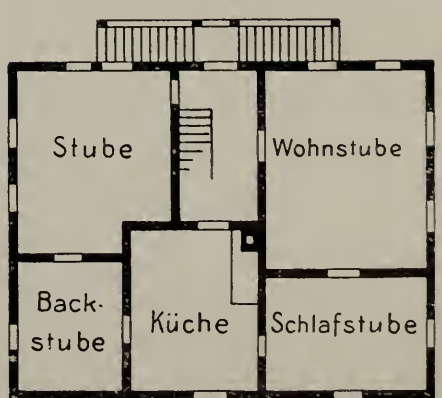


Abb. 69. Grundriß eines Bauernhauses in Helmstadt als Beispiel des entwickelten oberdeutschen Hauses. (Siehe Seite 90.)

Die ältesten Öfen, die vollständig erhalten sind, stammen aus dem Schlusse der gotischen Periode und gehören nicht der bäuerlichen Zone an. Außer dem Ofen bediente man sich wie in Frankreich auch in Deutschland des Kamins. Neben ihm steht der Feuerbock. Um den Ofen zieht sich ein Ofengeländer, an den Wänden eine Bank hin. Dem Ofen gegenüber hat der Tisch von gewöhnlich viereckiger Form mit vier Beinen Platz. Auch diesmal fällt der Schnitzerei oder der Drechslerbank die Aufgabe des Schmückens zu.

Abb. 70. Fränkisches Gehöft, aus Fronhausen.
Nach L. Bickell, Hessische Holzbauten. N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung, Marburg. (Siehe Seite 90.)

Spät erst kommt der Stuhl ins Bauernhaus, für gewöhnlich nur als Ehrensitz, während die niedrigen Dreibeine sehr frühe beliebt sind. Ob das Bauernhaus in romanisch-gotischer Zeit schon das Bett als selbständiges Möbel kannte, ist zweifelhaft; wahrscheinlich schlief man auf der Bank am Ofen oder in den kojenartigen Verschlägen des niedersächsischen Hauses. Allmählich entwickelte sich gerade in Norddeutschland daraus ein mächtiges Bett, das an seiner breiten Rückwand mit der Holzvertäfelung verbunden war und das nach dem Zimmer zu ein Stoffvorhang verhängte. Die Truhe diente zum Aufbewahren von Kleidern, Wäsche, Stoffen. Der Schrank war ursprünglich nur ein Holzverschlag in der Ecke, später wurde er beweglich, ein Möbel. (Abb. 71.) Auf dem Brett über der Tür standen die aus Metall oder aus farbig bemaltem glasierten Ton hergestellten Teller, Kannen, Flaschen, die Prunkgläser. Die bunte Leinenstickerei in Kreuz- und Plattstich schmückte die Stube. Fleißige Frauen- wie Mädchenhände bedeckten mit geometrischen Mustern oder streng stilisierten Pflanzenornamenten die Prunkhandtücher, die Bett- und Kissenbezüge, die Rückenlaken, Schürzen, Brustlätze, Häubchen, Tauf- und Taschentücher. Die kleinen Fenster schlossen ölgetränkte dünne Häute, später die kleinen Butzen, ja das farbenleuchtende Glasbild, abends der Holzladen. Das Zimmer erhellt der Spanleuchter von Holz oder Eisen wie die Öllampe, doch begegnen wir in reichen Wohnungen auch der von der Decke herabhängenden Lichterkrone. (Rank.)

2. Das Stadthaus.

Erst während des 10. Jahrhunderts bildete sich in Mitteldeutschland die Stadt im Sinne der Zeit heraus. Wir sehen hier von Frankreich und Mitteldeutschland ab, da sich in diesen Länderteilen seit der Römerzeit Städte erhalten hatten. Allerdings wuchsen auch diese erst in den Begriff einer mittelalterlichen Stadt hinein.

Die Stadt hat, stellt v. Below fest, einen Markt. Sie ist nicht gerade Herrin desselben, aber er besteht in ihr. Die Stadt ist von einer Befestigung umgeben und bildet einen besonderen Gerichtsbezirk. Sie besitzt größere Unabhängigkeit in Gemeindeangelegenheiten und einen größeren Reichtum der Gemeindeeinrichtungen, namentlich der Gemeindeorgane, als die Landgemeinde. In dem Stadtrate erhält sie einen vielgliedrigen Gemeindeausschuß, während sich die Landgemeinde mit einem Ortsvorsteher begnügt. Sie ist endlich in bezug auf die öffentlichen, die militärischen und finanziellen Leistungen vor dem platten Lande bevorzugt. Abgesehen von jenen alten römischen Städten erscheint die Stadt der sächsischen Kaiserzeit mit ihrem planlosen Gewirre von Gassen und Gäßchen eigentlich nur als ein großes Haufendorf; erst im 11. Jahrhundert werden baupolizeiliche Bestimmungen erlassen, die sich aber nur auf die Größe des Bauplatzes für neu zu bewilligende Gebäude bezog. Im Gegensatze zu diesen germanischen Städten sind die auf ehemals slawischem Boden (z. B. im heutigen Sachsen, Schlesien) erwachsenen deutschen Städte nach einem bestimmten Schema, das dem slawischen Dorfe entnommen war, angelegt. Von einem quadratischen oder rechteckigen Marktplatze oder „Ring" gehen, meistens im rechten Winkel zueinander, schnurgerade, wie mit dem Lineal gezogene Straßen aus, die von ebenso geraden Straßen, meistens ebenfalls im rechten Winkel geschnitten werden. So entstehen regelmäßige, quadratische und trapezförmige Häuserviertel.

Die Bauplätze für die einzelnen Häuser haben eine schmale Front nach der Straße zu, dagegen eine beträchtliche Tiefe für den Hof, sie sind sämtlich ungefähr gleich groß. Die Städte werden regelmäßig mit einer Ringmauer umgeben. Die Form der Häuser ist offenbar eine sehr mannigfaltige gewesen. Ein- wie mehrstöckige Wohnhäuser können wir an der Hand der Miniaturen feststellen.

Mehrstöckigen Holzhäusern mit nach oben sich verjüngenden Stockwerken begegnen wir auf den Münzen der sächsischen Kaiserzeit.

Da ist zunächst ein Gebäude, das uns eine in Regensburg im Jahre 1026 von Heinrich dem Schwarzen geprägte Münze vorführt. Auf einer sehr niedrigen Umfassungswand erhebt sich ein hohes, steil ansteigendes Pultdach, das ein Oberstockwerk trägt. Das Erdgeschoß hat vier viereckige, das Obergeschoß drei rundbogige Fenster. Im Pultdach ist ein großes, wahr-

Abb. 71. Niedersächsische Diele. Im Germanischen Museum zu Nürnberg. Nach einer Photographie von Chr. Müller in Nürnberg. (Siehe Seite 92.)

scheinlich in einem Kniestocke vorspringendes Fenster vorgesehen. Am klarsten können wir wohl auf einer Miniatur in der Hamiltonsammlung ein dreistöckiges Holzhaus erkennen. Das Erdgeschoß ruht auf einer mächtigen Setzschwelle. Vier Fenster, zwei schmale an den Seiten und zwei breite in der Mitte, die, wie es den Anschein hat, durch Läden geschlossen werden können, gewähren dem Parterre reichliches Licht. Über diesen Fenstern, unter der Deckschwelle angeordnet und von dem weit überspringenden Dache halb verdeckt, öffnet sich eine, die ganze Breite des Hauses einnehmende Reihe kleiner Lichtgeber. Die Öffnungen dürften wohl schwerlich als die zeichnerisch verkürzte Außenseite eines Laufganges oder einer Galerie, sondern als kleine Fenster aufzufassen sein, welche vom Dache vor dem Winde geschützt, offen bleiben, wenn die unteren großen Fenster geschlossen wurden. Das erste Obergeschoß ist merkwürdig angelegt. Es muß in seinem Innern Kreuzform gehabt haben. Die in der Querachse des Baues gelegenen Schlußwände steigen über die Höhe der Walmdächer hinaus, welche die in der Längsachse des Hauses gelegenen Räume überspannen, und erheben sich fast bis zur Höhe des dritten Geschosses. Das Mittelfeld dieser von kräftigem Rahmenwerke umschlossenen Außenwand ist nicht als Fenster zu betrachten, sondern als gestemmte Holzwand. Die Fenster lagen jedenfalls seitlich in den Längsseiten. Das weit überragende Dach des Mittelraumes ist von Kniehölzern gestützt. Das zweite Obergeschoß legt sich in zwei Türmen aneinander, deren Zeltdächer, ebenso wie die unter ihnen liegenden Pultdächer, mit Schindeln gedeckt und mit Knäufen an den Traufecken und auf der Spitze versehen sind. (Stephani.)

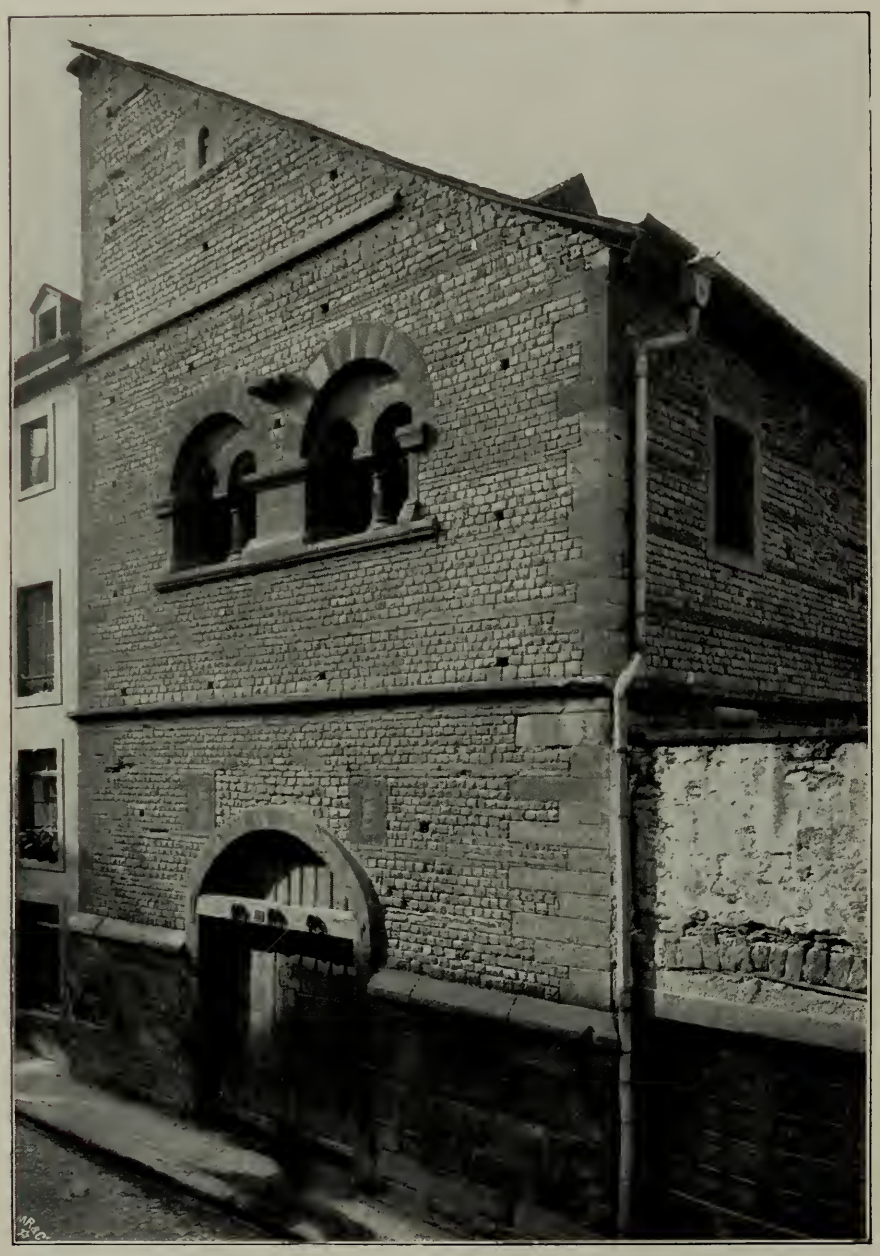


Abb. 72. Sog. Frankenturm in der Dietrichgasse zu Trier. 11. Jahrhundert. Nach einer Originalaufnahme von W. Deuser in Trier. (Siehe Seite 95.)

Neben Holzhäusern, die der Masse der Bürgerschaft gehört haben werden, baut auch diese Zeit in den Städten ein- und mehrstöckige Steinhäuser, wie z. B. auf einem Denar des Erzbischofs Poppo von Trier (1010—1047) zu erkennen ist. Diese Bauwerke werden sich im Besitze der Vornehmen befunden haben. Besonders beliebt waren aber von den Besitzenden die Wohntürme, die der Masse nach aus Stein errichtet waren.

Der Begriff „Steinhaus“ und „Turm“ deckt sich deshalb in dieser Zeit ziemlich genau. Der Kodex Egberts läßt mehrere sehr interessante Typen klar erkennen, z. B. ein aus Quadern errichteter mehrgeschossiger und fensterloser Unterbau trägt den als Wohnung eingerichteten, mit kleinen Fenstern versehenen Oberbau. Aus diesen Wohntürmen entwickelte sich das eben-

falls im Kodex Egberts vorzüglich dargestellte Turmhaus, das auch einen hohen fensterlosen Unterbau erhielt, der die eigentlichen Wohnräume trug. Den Zutritt in diese den unruhigen Zeiten entsprechend sturmsicher gebauten und gefestigten Häuser ermöglicht nur eine Leiter.

Wir können auch auf einzelne erhaltene Monumente hinweisen, wie auf den als Quaderbau errichteten sogenannten Römerturm in Regensburg, der vielleicht bis ins 11. Jahrhundert zurückdatiert und als Wohnturm angesehen werden kann, wie der zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert errichtete Frankenturm in Trier als Turmhaus, der als Gußwerk von Bruchsteinen und Ziegelstücken erbaut ist. (Abb. 72.) Endlich hat sich ein einfaches Wohnhaus aus Backstein in dem Haus zu Winkel am Rhein aus dem 11. Jahrhundert erhalten, das neuerdings restauriert ist. (Daß das Gebäude in seiner ursprünglichen Anlage dem 9. Jahrhundert zugeteilt wird, sei nur angemerkt.) Es zeigt sich als ein Haus mit fast fensterlosem Erdgeschoß, mit einer großen Eingangspforte in der Mitte der Längsseite, mit gut erleuchtetem Obergeschoß und abgewalmten Satteldach. Die architektonischen Einzelheiten wie die zweiteiligen Bogenfenster deuten auf das 11. Jahrhundert hin.

Die Wohntürme werden neuerdings als Teile eines größeren Hofbezirks bezeichnet, wodurch die unteren Geschosse, als durch die bewehrte Hofummauerung geschützt, in ihrer Anlage mit den merkwürdig großen Fenstern zu erklären wären.

Die oft unterkellerten Häuser wurden gern mit reich geschmückter Fassade versehen, wie mit weißen und roten Steinen. Die Dächer deckten Schindeln, seltener Dachziegel. Die Tür, die in das Hausinnere führte, war mit reichen Eisenbeschlägen versehen und konnte, wie uns erhaltene Schlüssel beweisen, verschlossen werden.

Das Innere der Häuser war in mehrere Räume geteilt, oft allerdings nur dadurch, daß Vorhänge ein großes Zimmer in mehrere kleine zerlegten. Das eigentliche Staatszimmer war der als Schlafzimmer dienende Wohnraum.

Als Fußbodenbelag diente ein aus gestampftem Ton oder Kalkguß hergestellter Estrich, der gewiß schon oft mit Holzdielen belegt war. Außerdem verwandte man jetzt auch musivische Arbeiten zum Schmuck der Fußböden. Die Wände wurden wie in karolingischer Zeit bemalt, sei es ein- oder mehrfarbig oder mit Nachahmung von Wandteppichen.

Die weitere Ausstattung dieser Stadthäuser wird je nach den Vermögensverhältnissen der Bewohner ähnlich der der Burgen gewesen sein, da wir in dieser Zeit des früheren Mittelalters die Grenzscheide zwischen Burg (Land) und Stadt keineswegs irgendwie bestimmter ziehen können; jedenfalls wird aber der Ritter mit seinen Ansprüchen und nicht der Bürger für wen immer das Vorbild abgegeben haben.

C. Die gotische Zeit.

a) Die Kirche.

In verschiedenen Bauschulen Frankreichs hatte man mit der Lösung der Fragen nach einer feuersicheren Eindeckung der Kirchen und nach Materialersparnis beim Bau dieser großen Bauwerke gestrebt. Das langsam und folgerichtig aus der romanischen Bauweise heranreifende Ergebnis bietet der gotische Stil, den wir im Gegensatz zu dem abgeleiteten romanischen als einen echten Stil bezeichnen dürfen.

Hier seien zwei allgemeine Gesichtspunkte vorweg genommen. Das christliche Kirchengebäude mit all seinen Einzelheiten soll dem allen Christen gemeinsamen, von dem profanen Weltziele sich im stillen abwendenden und nach Gottes Erlösung und Gnade ausschauenden Sinne (Andacht) einen symbolischen Formausdruck geben. Diesen fand nur die Gotik, denn hier ist das Profane bis zu dem kleinsten Teile vernichtet. Die Gesetzmäßigkeit ist als solche der letzte Grund aller künstlerischen Harmonie. Die gotische Baukunst ist so präzise und klar in der Proportionierung der Massen, so daß man immer wieder ein einfaches geometrisches Grundprinzip als ordnende Kraft angenommen hat, das Dreieck.

Ein konsequenter Baustil ist nichts anderes als eine, ein einheitliches, durch die Deckenkonstruktion gegebenes Prinzip befolgende, harmonisch geordnete Konstruktionsweise, welche ihren einzelnen Gliedern gemäß den in denselben wirkenden Kräften Maß und Form und gemäß ihrer größeren oder geringeren Wichtigkeit eine reichere oder einfachere, der Form der Glieder harmonisch sich anschließende Verzierung gibt. (Wolff.)

Die Wölbekunst war in Frankreich seit den Römerzeiten ebensowenig untergegangen wie die römische Sprache. Immer wieder griff man die Aufgabe an, die christliche Langhauskirche einzuwölben. Die einfachste Form findet sich in den einschiffigen, mit Querhaus versehenen, mit der Tonne eingewölbten Sälen, etwa in Montmajour bei Arles (geweiht 1016). Die Übelstände liegen zunächst in der Einschiffigkeit der Anlage und in den sehr starken Mauern. Das Hallenkirchensystem wurde in der Auvergne durch einen zweigeschossigen Aufbau der Seitenschiffe eigenartig und der Basilika sich nähernd entwickelt, indem man über dem kreuzgewölbten Erdgeschoß ein mit einer Halbtonne gedecktes Emporgeschoß legte, das sich gegen das Hauptschiff in fensterartigen gruppierten Bogenstellungen öffnet und mit seinem horizontal übermauerten Querbogen dem Seitenschub des großen Mittelgewölbes entgegenwirkt. Man wollte eine der Basilika ähnliche Raumbedeutung gewinnen und das erprobte konstruktive Vorbild der Hallenkirche bewahren. Aber der Mangel der Beleuchtung blieb bestehen. Woher dies System kommt, ist unbekannt; es tritt fertig zutage. Im Innern wirkt es durch eine Pfeilerstellung und die Tonnengewölbe etwas lastend, im Äußern wird die Vierung zu hoch gesteigert. Notre Dame-du Port zu Clermont-Ferrand in der Auvergne ist das Hauptbeispiel.

Soviel man mit diesem durchgeführten Gewölbebau auch erreicht hatte, man konnte auf den Lorbeeren nicht ruhen, denn die Hallenkirche entfernte sich von dem altgeheiligten Schema der Basilika. Die Künstler suchten deshalb es mit der Tonnenwölbung zu verbinden, indem sie die Seitenschiffe mit Kreuzgewölben, das Mittelschiff mit einer Volltonne überdeckten und diese so hoch schoben, daß das Haupthaus über die Nebenschiffe emporstieg, d. h. eigene Beleuchtung erhalten konnte. Der Mangel dieses Systems lag darin, daß man die Tonne des Mittelschiffes nicht genügend abstützen konnte, auch mußte man die Mauern sehr dick halten. Den Sieg behauptete das Kreuzrippengewölbe, weil es zwanglos und sicher die Beleuchtung des Mittelschiffes gestattete, den Charakter der Basilika zu entwickeln erlaubte und die Druckkraft auf bestimmte Punkte zu konzentrieren, also die Mauern zu entlasten ermöglichte. Denn das System besteht aus einem starken Gerippe von gegliederten Quergurten zur Begrenzung der einzelnen hohen, und aus ähnlichen, nur leichteren Diagonalrippen, die im Schnittpunkte in einen Steinring als Schlußstein zusammenstoßen. Dies feste, mit leichten Kappen ausgefüllte Gerippe beschränkt Druck und Seitenschub auf die Ausgangspunkte der Quer- und Kreuzgurte, weshalb nur diese Punkte verstärkt bezw. gestützt zu werden brauchen. (Hasak.)

In der Normandie war man von Anfang an auf das Kreuzgewölbe losgegangen, aber das Kreuzrippengewölbe wird mit Strebebogen und Strebepfeiler zuerst in der Isle de France an dem Abteibau zu St. Denis einheitlich verbunden. An dieser Möglichkeit hatte der Norden wie der Süden Frankreichs gleichmäßig mitgearbeitet.

Aus südlicher Quelle und zum Teil aus antiker Reminiszenz stammt die Ausbildung der Säule und des Kelchkapitäls, überhaupt im Gegensatze gegen den romanischen Stil die Neigung für plastische Rundung, für feineres und freies Ornament, für das Vegetabilische, endlich auch der Spitzbogen. Der nordischen Architektur dagegen verdankt dies System das Kreuzgewölbe, die regelmäßige Anordnung des Ganzen, namentlich der Fassade mit ihren Türmen, die gleichmäßige senkrechte Gliederung der Mauerflächen, die rüstige aufstrebende Lebendigkeit. Die Anlage in ihrer Gesamtheit läßt vor allem zwei Grundprinzipien erkennen. Es fand die Aufhebung des Gegensatzes von Stütze und Last statt, und es trat dafür ein die Verschmelzung beider zu einem System frei aufstrebender Kräfte. Die Konzentration dieser auf bestimmte Punkte erlaubte ferner die Trennung in struktiv-funktionierende Glieder (Pfeiler, Rippen) und raumabschließende (Wände, Kappen) Teile. Damit trat gleichzeitig eine außerordentlich große Materialersparnis ein.

Das Gerüst wird nahezu zum „Fachwerk", in dessen Fächer sich der aus farbigen Gläsern mosaikartig zusammengesetzte Bilderteppich des gotischen Kirchenfensters dehnt. Lichtdurchstrahlt spannt es sich zwischen die Wände, immer größere Flächen derselben sich erobernd, so daß am Ende die Wand fast zu Pfeilern zusammenschrumpft und der Steinbau fast zum Gerüst der farbigen Glaswand wird.

Wie die Rippen entstanden sind, ist heute noch unklar; vielleicht aus dem Lehrbogen unter den Diagonalen der sogen. gebusten, d. h. überhöhten rundbogigen Kappen der Kreuzgewölbe. Jedenfalls sind sie in Nordfrankreich gegen 1140 mit Profilen völlig ausgebildet vorhanden (St. Denis); doch müssen wir die Kenntnis davon bis etwa 1100 zurücksetzen. Die Rippen unter den Diagonalen verstärken zunächst gerade da den Querschnitt (an der Unterseite der Grate), wo der größte Druck auf das Wölbematerial ausgeübt wird; ferner bilden sie ein steinernes Lehrgerüst, gestatten demzufolge eine leichtere Einschalung (Kappen). Der spitze Bogen hat vor allem den Vorteil, weniger zu schieben, den ungeheuren Druck, den das runde Gewölbe in der Mitte auszuhalten hat, durch das Herausschneiden dieser Mitte aufzuheben.

Zu derselben Zeit wie die Kreuzrippe kommt der Strebebogen zur Verwendung, dessen Herkunft unbekannt ist. Wie immer der erste Strebebogen entstanden sein mag, so will es beinahe scheinen, als habe doch der Querschnitt mit den seitlichen einhüftigen Tonnen dabei Hilfe geleistet. Die ersten Strebebogen, die sich noch erhalten zu haben scheinen, sind sehr breit im Vergleich zu ihrer geringen Höhe, sie sehen wie schmale Tonnenstücke aus. Zum Strebebogen tritt der Strebepfeiler. (Hasak.)

Die Anlage des Innenbaues einer gotischen Kirche gewinnt zunächst durch das Verschwinden des hohen Chores bezw. durch den Wegfall der Krypta eine wesentliche Änderung. Diese Erbauung und Freilegung des Innern hängt sicher mit der sich steigernden Zahl der Prozessionen zusammen, die aus Rücksicht auf das Klima oft in der Kirche selbst stattfinden mußten. So ergab sich die Abschließung des hohen Chores durch Chorschranken gegen den Umgang.

Die reifste Gotik lernen wir insofern im Kölner Dom kennen, als hier alle Folgerungen gezogen sind. (Abb. 73.)

Im Westen liegen die zwei mächtigen Türme, zwischen die das Mittelschiff eingespannt ist. Fünfschiffig schließt sich das Haupthaus mit seinen Schiffen an; das Querhaus ist dreischiffig angelegt und springt mit zwei Jochen dem Langhausbau vor. Der fünfschiffige Langchor bildet mit drei Jochen die Fortsetzung des Langhauses, und der polygone Chor wird durch die Fortsetzung der inneren Seitenschiffe und ihren angefügten Kapellen umfaßt. Dieser Grundriß ist bei Bewahrung wesentlicher Eigenheiten der alten Basiliken- und Kreuzform in der Tat das Erzeugnis der strengsten Konsequenz des gotischen Systems. Ein unbeugsames Gesetz bindet Raum an Raum, vor allem sind Langhaus, Quer- und Chorhaus in eins verschmolzen.

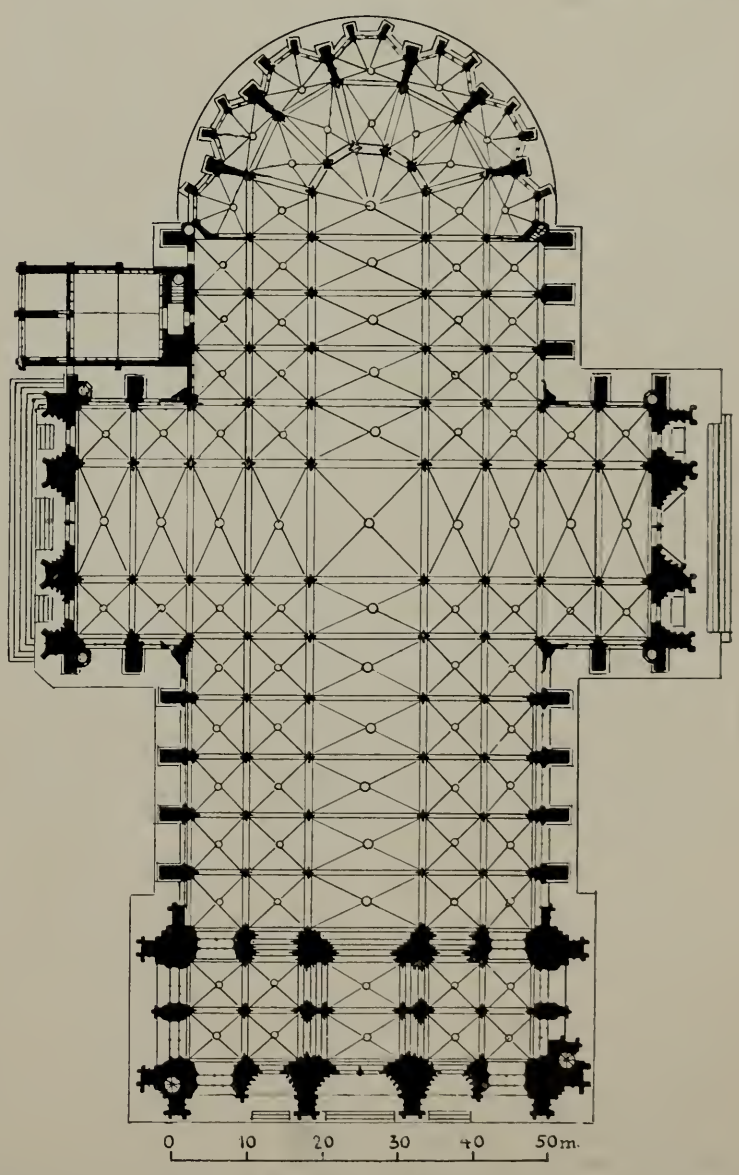


Abb. 73. Grundriß des Kölner Doms.

Auf dieser sorgsamen Abmessung beruht auch die Mög-

lichkeit, je nach der Phase des Stiles, dem das einzelne Werk angehört, verschiedenartige Dreiecke als Hilfslinien einzuzeichnen. Diese Dreiecke scheinen aber nicht Ursache der Harmonie, sondern der Folge zu sein. Sie scheinen dadurch zu entstehen, daß alle die in das Auge fallenden Hauptpunkte auf durchgehenden oder parallelen Schrägen angeordnet sind und so von selbst auf jedes Auge einen wohltuenden, beruhigenden Eindruck machen. Und da alle Richtungsschrägen parallel sind, so entstehen auch ähnliche Dreiecke. (Hasak.) Die Mittelschiffbreite beträgt zehn Meter, die annähernd gleichen Seitenschiffe haben jedesmal dieselbe Breite, so daß der innere Gesamtraum rund 45 Meter breit ist. Die Höhe des Mittelschiffes beträgt ebenfalls rund 45 Meter, die der Seitenschiffe 18—19 Meter, so daß sich die Mittel- und Seitenschiffhöhen wie 5 : 2, die Mittelschiffbreite zu seiner Höhe wie 1 : 3 verhalten.

Treten wir durch das westliche Hauptportal in das Mittelschiff ein, so fliegt unaufhaltsam, wie in der altchristlichen Basilika, unser Auge zum Hauptaltar, in die Apsis, in den hohen Chor. Und doch, wie verschieden sind die Gebilde, an denen es jetzt vorbeieilt! Hier wie dort streben gleichwertige Stützen nach dem Prinzip der Reihung empor, aber damals eine Säule und jetzt ein Bündelpfeiler, d. h. ein Pfeiler (ursprünglich ein kantonierter Rundpfeiler), aus dessen Kern gewissermaßen eine ganze Anzahl stärkerer und schwächerer, zuerst runder, später immer zugespitzterer Vorlagen, sogenannte junge und alte Dienste, herauswachsen.

Wenn im romanischen Bau bereits die Pfeiler samt ihren Vorlagen die künstlerische und statische Aufgabe erfüllten, die Decke mit dem Boden organisch zu verbinden, so kommen sie dieser konstruktiven Verpflichtung in der gotischen Kathedrale noch weit ausgiebiger nach; denn die Quergurten, die Schildbogen, die Diagonal-, die Transversalrippen werden einzeln von diesen Diensten „getragen". Im ununterbrochenen Spiel eilen die Kräfte von unten nach oben, springen über die Schiffe und jagen nach unten, spielen und arbeiten. — Was Jahrhunderte erstrebt haben, eine leichte und doch feuersichere, mit dem Baukörper organisch verbundene Decke, ist zum unverlierbaren Eigentum der Baukunst geworden.

Gefangen von dem Reichtum der Pfeiler, blickt das Auge empor und haftet zuerst an den Kapitälen; denn nur leichte, realistisch gebildete Blätter und Früchte umranken den oben kelchförmig ausladenden Pfeiler, bevor sich die Vorlagen von ihm im schnellen Laufe nach oben trennen, in die Decke eindringen. Sie durchschneiden auch nicht mehr die schwere Horizontale der Empore, sondern nur die zierliche niedrige, in Bogenstellungen sich öffnende Laufgalerie (oder auch nur ähnlich gebildetes Stabwerk), auf die sich das mächtige Fenster aufsetzt, das fast den ganzen Raum zwischen Pfeiler und Pfeiler bis in die Spitze des Schildbogens hinein ausfüllt und nur in seiner Umrahmung einen Funktionsausdruck enthält.

Arkade, durchbrochene, verglaste Triforiengalerie, Mittelschiffenster bilden also fast eine einzige Öffnung, die mit schlanker Spitze bis zum Gewölbe emporbringt, einzig durch schwache, verklammernde Horizontalen unterbrochen. (Abb. 74.) Die künstlerische Einheit, von der wir bei derselben Gelegenheit in der romanischen Kirche sprachen, schritt hier zur Vollkommenheit voran. Der Geist der Schwere, der den romanischen Bauten noch anhaftete, ist jetzt ganz überwunden. Allerdings siegte nun die Höhe völlig über die Breite. Die wuchtende Masse überwanden siegreich die Gesetze der Konstruktion, die Flut schimmernden Lichtes, die durch die mit Glasmalereien verzierten Fenster in die Kirchen fällt, ist die hellleuchtende Siegesfahne. Die Fenster selbst legen Zeugnis davon ab. In entwickelter romanischer Baukunst erleuchteten sogenannte gekuppelte, d. h. durch ein bzw. zwei Säulchen getrennte und durch Bogen verbundene Fenster die Räume; jetzt steigt feines, schlankes Stabwerk, durch Bogenausschnitte, dem sogenannten Maßwerk, verbunden in den hohen Fenstern empor. Diese zierliche, dem Zirkel und seinem Herrschaftsgebiete entnommene Ornamentik belebt die große Fläche, schmückt, verklammert, lastet weder noch bedeckt es: selbst hier herrscht die Trennung zwischen Stütze und Raumabschließung. Dadurch, daß die Fenster mit bunten Scheiben ausgesetzt sind, treten sie den architektonischen Werten des Baues bei, schließen den Innenraum nach außen in dem Maße ab, daß sie den Raumwert steigern helfen.

Lassen wir das Auge wieder ostwärts eilen, so überfliegt es das weite Vierungsquadrat, das tiefe Altarhaus, und erblickt einen Kranz von Säulen, auf vieleckiger Grundriß-

Abb. 74. Der Dom zu Beauvais. Nach einer Photographie von J. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 98.)

linie aufgestellt; darüber hohe, schmale Fenster, dahinter einen dämmerigen Gang, dann wieder Fenster, in der Mitte wie rechts und links, d. h. es sieht die Apsis, deren Mauern und Pfeiler-(Säulen)stellungen und Fenster aufgelöst sind, mit dem dahinter liegenden Umgang und den radialen Kapellen. Auch hier erhält der Betrachter den überwältigenden Eindruck der Herrschaft des Geistes über die Materie: überall feste, tragende Glieder, überall luftige freie Öffnungen, mit künstlerischem Empfinden abgewogene Gegensätze.

Weniger geschlossen erscheint der Außenbau. Der Vertikalismus, die konstruktiven Glieder treten so stark hervor, daß die Geschlossenheit der Masse geradezu vermißt wird.

Außerordentlich folgerichtig sind auch hier die Fassaden durchgebildet, namentlich die ausgebaute westliche Schauseite. Drei Portale, von denen das mittlere das höchste, und ihnen zur Seite zwei Fenster durchbrechen das untere Stockwerk des Kölner Domes; ihnen entsprechen in dem zweiten höheren Stockwerk fünf Fenster, je zwei in einem Turm und das größere im Mittelschiff. Über einer nur in wenig auffallender Weise hervortretenden Galerie schließt der durch Nischen- und Maßwerk reich gegliederte Giebel letzteres ab, dem zur Seite die mächtigen Türme in zwei sich ein wenig verjüngenden Stockwerken weiter hinaufsteigen, um oben die achteckigen, vom Maßwerk durchbrochenen Helme aufzunehmen. (Abb. 75.)

Mit der Höhenentwicklung hat es noch kein Stil so ernst genommen, wie die Gotik. Der Gedanke des Turms ist für die Fassade der leitende, sie ist auf diese letzte kräftige Erhebung berechnet. Wir sehen die treibende Kraft auf allen Stadien dieser Entwicklung; unten noch in einzelnen mächtigen Bildungen verschlossen, in den Strebepfeilern, in den Portalen, die, von jenen beengt, in den hohen Spitzgiebeln gleichsam ungeduldig emporschießen, im zweiten Stockwerk zwischen den hohen und schlanken Fenstern sich üppig entfalten, in unzähligen Stäben und Nischen, Spitzgiebeln und Fialen hervorblühen, dann wo der Giebel das Mittelschiff schließt und die Türme sich von ihm lösen, wieder gesammelter, statt der paarweise gestellten Fenster nur eines, und so den Übergang in das Achteck vorbereitend, das demnächst auch wie die Blume aus der Knospenhülle kräftig emporschießt, um mit dem lichten Helme zu schließen.

Die Spätgotik sucht im Aufbau des Innenbaues wieder die Raumeinheit zu betonen, im Außenbau strebte sie nach größerer Massenwirkung. Die Pfeiler werden schlichter und möglichst weit gestellt, die Triforien verschwinden; die zwar an sich reich gegliederten, aber sorgsam und ruhig auseinander entwickelten Netzgewölbe bringen einen geschlossenen Gesamteindruck des Innenbaues. Die Strebepfeiler werden eingezogen, und damit wird für den Außenbau eine feste in sich verbundene Umfassungsmauer, stark sichtbar, gewonnen. Die Hallenkirche, deren Prinzip am besten und reinsten bei gleicher Höhe und gleicher Spannweite der drei Schiffe zur Geltung kommt, unterstützte und erweiterte diese Gesichtspunkte. Sie kennzeichnet sich als eine Raumdisposition mit der Tendenz der Breitenausdehnung. Ein Dach überdeckt mehrere gleich hohe und gleich breite Schiffe, und eine einfache Apsis schließt für gewöhnlich das Mittelschiff ab; die Seitenschiffe erhalten häufig Emporen. Der energisch betonte Vertikalismus hatte sich mit dem wiedereindringenden Horizontalismus abzufinden, ohne daß deshalb die Grundgedanken der Gotik als Baustil abgeändert wurden. Die Hallenkirche bringt das alte, in die Breite sich dehnende Raumgefühl, das der Vertikalismus der Gotik zurückgedrängt hatte, wieder zur Geltung.

In der romanischen Zeit hatte der Architekt niemals die Leitung aus der Hand gegeben, in der gotischen nimmt sie ihm allmählich der Bildhauer, der mit seinem Bildwerk in stetig vorschreitender Weise die Linien der Architektur verhüllt, versteckt, in Ornamente auflöst und den gegebenen Rahmen mit überladenem Zierat sprengt. Denn wenn auch die Figuren dem Zuge der architektonischen Umrisse folgen, so ordnen sie sich im allgemeinen nur scheinbar unter.

Abseits von der Entwicklung des Kirchengrundrisses in den Ländern diesseits der Alpen steht auch während der gotischen Zeit die Baukunst Italiens. Zwar werden die Grundprinzipien von Stütze und Last übernommen, aber auch diese ändern die äußere Erscheinung der gotischen Kirchen nicht. Ruhig legt sich mit starker Betonung der Horizontallinie der Baukörper hin, fest geschlossen stehen die nur von Wandstreifen belebten Mauern des Außenbaues, wenig zerschnitten von mittelgroßen Fenstern. Kleine Portale führen in das dämmerige Dunkel, das Auge erblickt eingestellte Säulenpfeiler, einen schlichten, von Umgängen umkreisten Chor; fialenartige Türme oder gekrönt wenn möglich von einer Kuppel, wie in Sta. Maria Fiore zu Florenz, beherrschen den Außenbau. Die Kuppel weist deutlich, wohin die italienische Gotik strebte. Sie wollte die alte Weiträumigkeit dem Vertikalismus der Gotik nicht opfern, sie wollte nur die konstruktiven Gedanken sich zu eigen machen; denn die gewaltige Kuppel von Sta. Maria del Fiore

Abb. 75. Der Dom zu Köln, Westansicht.
Nach einer Photographie von Hofphotograph Anselm Schmitz in Köln. (Siehe Seite 100.)

mit dem lichtbringenden Zylinder ausgestattet, ist im Grunde nach dem Prinzip der gotischen Lastverteilung bei der Anlage der Gewölbe konstruiert. Diese Liebe zur Kuppel ist für die italienische Baukunst das eigentliche Leitmotiv; auch läßt sie schon in dieser Zeit, wie bei der Fassadenbildung zu St. Miniato in Florenz, den Blick auf der Antike sinnend ruhen.

Das Ornament der Frühgotik besitzt bei verhältnismäßiger Einfachheit eine klare Formgebung und einen gesunden Naturalismus, die spätgotische Ornamentik verliert sich hingegen vielfach in krauses Formengewirr, langweilig wiederholtes Maßwerk und dünnstiliges Schnörkelwerk, das nur durch seinen Reichtum bestrickt. Das Haschen nach Effekt

unterdrückt den struktiven Gedanken. Die Kunst wird zur Spielerei und geht auf den Wegen des Verfalls, so daß schließlich eine neue gesundere Richtung zur Notwendigkeit wird.

Das Blattwerk der Ornamentik besteht in der Frühzeit in einfach gehaltenen heimischen Pflanzen, später wird es ebenfalls wirr und kraus, wenn es nicht durch ein geometrisches Ornament ersetzt wird.

Zu den glücklichen, gut wirkenden Ornamenten der Gotik gehören hauptsächlich die heraldischen Dinge, die Schrift- und Spruchbänder. Die einfache römische Schrift war für monumentale Inschriften ohne wesentliche Änderung lange in Anwendung, wenngleich der Hang zur Abrundung und Vollergestaltung schon zur Karolingerzeit auftrat. Die Gotik aber bringt mit der gebrochenen Frakturschrift eine förmliche Umgestaltung zuwege. Neben den großen Buchstaben haben sich die kleinen eingeführt, und die letzteren haben die ersteren zum Teil ganz verdrängt. Die Schriftzeichen nehmen in ihren Einzelheiten bandartigen Charakter an und werden auch gerne, wie aus umgekanteten Bandstreifen bestehend, modelliert.

Die gotische Bauzeit hat an den Steinhauer große Anforderungen gestellt. In der Bearbeitung des Steinmaterials wurde bis an die technisch zulässige Grenze gegangen, und manche Arbeit jener Zeit macht auf den ersten Blick den Eindruck einer Holzschnitzerei oder eines Gußwerkes — es wird in der Tat oft zu viel vom Material verlangt.

Keine Baukunst hat einer so verschwenderischen Verwendung der Plastik gehuldigt, wie die Gotik; denn in der Tat, es gibt gotische Monumente, deren architektonische Einzelheiten in Skulpturwerke aufgelöst erscheinen. Und alle erscheinen sie dem Gedanken wie der Einzelausführung nach in sich organisch gefestigt; daher rührt der eigenartig gefangennehmende Eindruck dieser Bauten. Man sieht tausend Hände arbeiten, aber fühlt einen bestimmenden Gedanken.

Im 12. und 13. Jahrhundert werden die Werke der Skulptur im wesentlichen auf einen Gesamteindruck hin angelegt, die Meister vergessen ihrer selbst, um einer Idee, einem maßgebenden Gedanken zu folgen. Ebenso ordnen sie sich den maßgebenden Anordnungen der Architekten bei der Behandlung ihrer Ornamente oder Figuren unter. Die Bogenrundungen werden gearbeitet wie ein Spitzenwerk von Stein. Die Nischen wurden mit Statuen ausgesetzt, die Kapitäle umflicht diskret die Blume, das Blatt der heimischen Flora, die ruhigen Teile des Bauwerkes kontrastierten zu den dekorativ belebten, der Bildhauer belebte, unterstützte die Arbeit des Baumeisters, die architektonischen Linien. Die Bildhauer arbeiten in runden, vollen Formen oder im Hochrelief, aber die architektonischen Glieder, die Nischen, die Baldachine, die Galerien, die tieferen Portale schieben die Bildwerke genügend zurück, bemeistern sie, so daß sie nicht aus der Gesamtwirkung herausfallen; ja sogar der verschiedenen klimatischen Bedingnisse wird nicht vergessen. Diese Bildwerke schmücken die Architektur, deren reiche Helferin und Dienerin sie sind.

Bei den so engen Beziehungen sämtlicher christlichen Länder auf dem Gebiete der Plastik, der hohen Kunst, besprechen wir die Entwickelungsgeschichte der Plastik wie der Miniaturmalerei im Zusammenhange.

Wir haben hierbei im Auge zu behalten, daß die Architektur keineswegs immer parallel mit der Plastik (und Malerei) gegangen ist. In der Bildhauerei streiten sogar im 11. Jahrhundert Reste einer antikisierenden Richtung mit dem neu erwachenden persönlichen Wollen; im 12. Jahrhundert schafft die romanische Skulptur mit der Architektur gemeinsam, um im 13. Jahrhundert zur Höhe emporzusteigen, als bereits die Gotik in der Baukunst herrschte; im 14. Jahrhundert verfolgen Bildnerei und Baukunst denselben Weg, während im 15. Jahrhundert die gotische Plastik zu einer Blüte gelangte, als die Architektur schon wieder andere Pfade einzuschlagen begann.

Die ersten bedeutenden Werke der romanischen Skulptur in Deutschland sind in Erz ausgeführt. Es liegt dies einesteils daran, daß der Erzguß der höchsten Kunstblüte und auch dem Beginn der Kunst günstig ist; denn er hängt mit dem technischen Gewerbe zusammen und war auch in Deutschland durch die Völkerstürme hindurch erhalten geblieben.

Die ersten großen Werke in Deutschland sind in Sachsen entstanden, vielleicht weil der Bergbau in diesen Ländern so früh zur Entwickelung gebracht war. Die Künste,

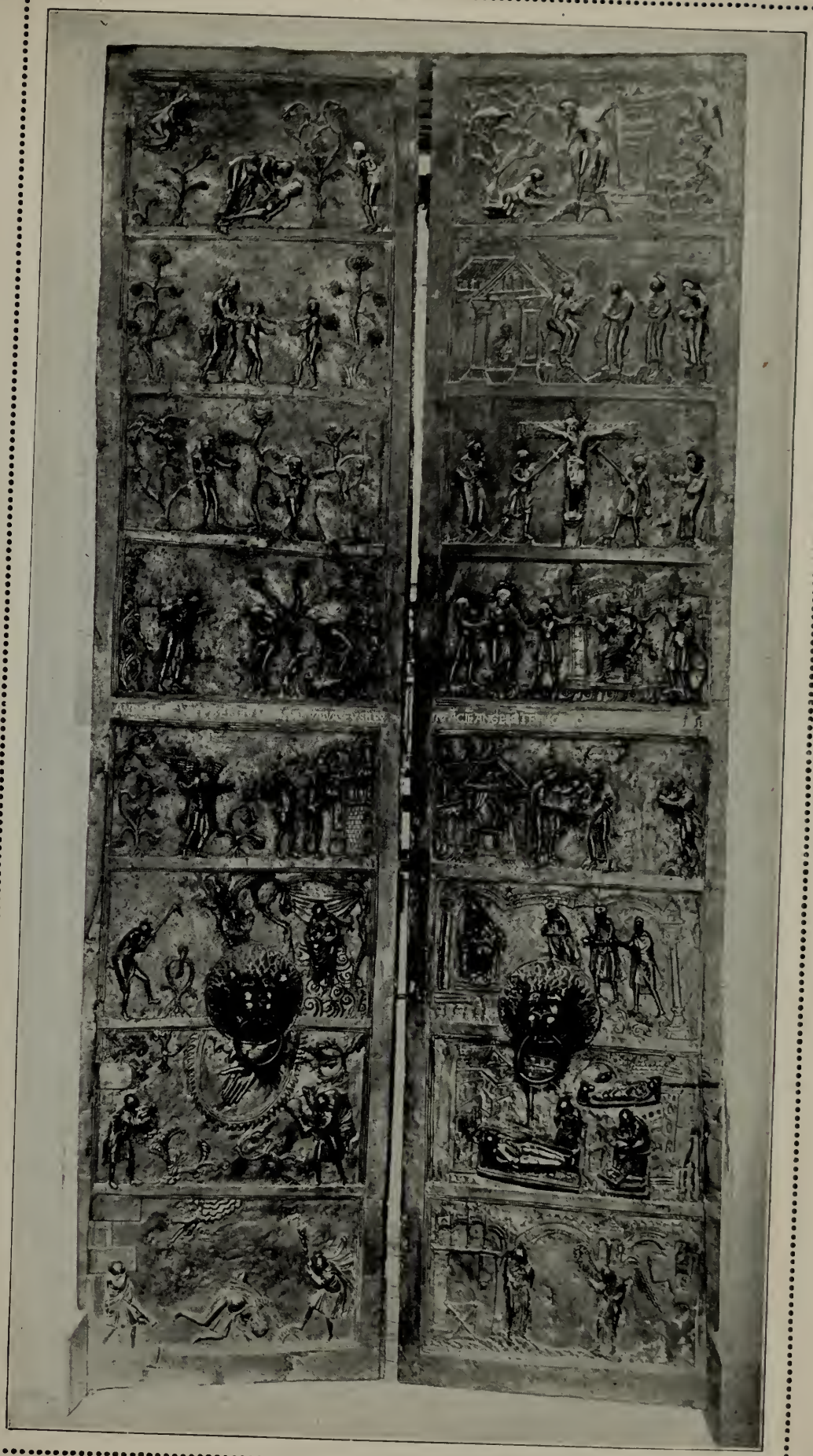


Abb. 76. Die ehernen Türflügel am Dom zu Hildesheim.
(Siehe Seite 104.)

überall in den Händen der Geistlichen, wurden zu einem Teil der Belehrung des Volkes wegen, zum anderen aus allgemein künstlerischen und gelehrten Interessen betrieben. Auch das erste große plastische Werk in Deutschland ist aus künstlerisch-pädagogischen Gesichtspunkten heraus gearbeitet. Es sind dies die 1015 vollendeten Türen am Dom zu Hildesheim. (Abb. 76.)

Auf den beiden Flügeln, von denen jeder als Ganzes gegossen wurde, sind acht Reliefs aus der Schöpfungsgeschichte und der Geschichte Christi dargestellt. Es werden hier bewußt altchristliche Anregungen, ferner antike Vorbilder und gute eigene Beobachtungen verarbeitet. Das angewandte technische Verfahren beruhte auf dem Wachsausschmelzen.

Die Anordnung der Reliefs schwankt zwischen der echten und einer mehr malerisch zeichnerischen als bildhauerischen Auffassung. Die Wahrung der ideellen Vorderfläche ist nicht überall inne gehalten; der Meister läßt, da er die Platte als Hintergrund auffaßt, die Körper nur bis zur Schulterhöhe an Grund haften, die Köpfe bildet er ganz rund. Die Behandlung der Reliefs macht deshalb den Eindruck des Zerrissenen und Zusammenhanglosen. In jeder einzelnen Szene dieser Reliefs kommt das erzählende Moment stark zum Ausdruck. Die Raumausfüllung genügt nicht; obwohl der Künstler sich durch gleichmäßiges Verteilen der Figuren gegen diesen Mangel wehrte, indem er die Figuren der umstehenden Nebenpersonen für gewöhnlich mit bewußt gutem Stilgefühl kaum andeutete. Dennoch blieb nicht selten zwischen dem Kopf und der oberen Bildleiste ein breiter leerer Abstand. Wichtig aber ist vor allem in weiterem Hinblick, daß der Künstler stets das im Kern der Handlung liegende Motiv zu erfassen und mit charakteristischen Bewegungen darzustellen imstande war, wie etwa auf dem Sündenfall: Gott steht links, deutet tief erregt auf den rechts stehenden Adam, der ängstlich den Körper zusammengeknickt hat und mit der rechten, unter dem linken Arm hindurchgesteckten Hand auf die Eva hinter ihm deutet, während diese wieder in demütig schuldbewußter Haltung mit der linken auf die Schlange, die als Basilisk abgebildet ist, zeigt; überall drastische, das Motiv klar herausholende Bewegungen.

In der Entwickelung ging dann die Plastik in Deutschland über die Stuckreliefs der Michaelskirche, über das Grabdenkmal des Dietrich von Wettin (gestorben 1134), zunächst bis etwa zu den Chorschranken der Liebfrauenkirche in Halberstadt voran. Allgemein haben wir zweifelsohne damals in Deutschland starke byzantinische Einflüsse anzunehmen neben anderseits vortrefflichen Studien nach dem Modell, wie dies namentlich die Grabdenkmäler zeigen. Verbunden hiermit erwächst der mittelalterlichen Plastik ein eigenartiges natürliches Stilgefühl.

Als eines der hierfür bezeichnendsten und zugleich eines der prächtigsten Denkmäler dieser Frühzeit der romanischen Plastik (etwa um 1200 entstanden, vielleicht auch etwas früher) können uns die Reliefs in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt gelten.

Auf der einen Seite ist Christus zwischen je drei Aposteln, auf der anderen Seite die Madonna in der bekannten antikisierenden Kleidung, aber mit langen blonden Zöpfen zwischen den übrigen sechs Aposteln dargestellt. Die Figuren sind mit verhältnismäßig großer Sicherheit modelliert, auch wahren sie schon vielfach die ideelle Reliefebene zwischen den jeweilig höchsten Punkten der Reliefschichten. Deshalb mußte auch der Künstler Verkürzungen, die über sein technisches Vermögen hinausgehen, versuchen, und deshalb mißlangen sie ihm auch nicht selten. Aber überall begegnen wir einer Loslösung von der Überlieferung, einer Annährung an die Natur, auch einer geradezu plastischen Einsicht. Wie ruhig und geschlossen sind die Umrißlinien, für dieses Material doppelt notwendig, gezeichnet. Die Formgebung vermeidet das Scharfkantige, alle Bewegungen, soweit es die technische Fertigkeit erlaubt, sind gefällig und abgerundet.

Zu gewaltiger Höhe erhebt sich bereits die etwa 1220 aus Holz geschnitzte Kreuzigung in Wechselburg. Die Figuren sind in Lebensgröße gehalten, am Marterholze hängt der Heiland; aus den kleeblattförmigen Endungen schweben Engel hervor, im Kreuzhaupte erscheint die segnende Halbfigur Gott Vaters. Zu den Seiten des Kreuzes stehen die Madonna und Johannes Evangelist, jene auf der allegorischen weiblichen Figur des Heidentums, dieser auf der männlichen des Judentums. Unter den Füßen des Gekreuzigten liegt Abraham und fängt das Blut in einem Kelche auf. (Abb. 77.)

Der nackte Körper des Heilandes läßt nur eine recht oberflächliche Schematisierung des Nackten sehen, um so vollendeter ist die bekleidete Figur der Madonna. Wie geschickt hat der Meister die schlanke Gestalt in das in lange schmale Falten glatt herüberfallende Untergewand gehüllt, Kopftuch und Mantel umgelegt! Wie feinfühlig löste er den Kopf durch den über die Brust leicht auseinander gelegten Mantel von der Masse dieses los. Niemals zuvor ist in der christlichen Plastik der Schmerz einer Mutter ergreifender geschildert als hier. Leise

neigt sie das Haupt, ineinander legt sie die Hände, um des Schmerzes Herr zu werden. Das Schönheitsgefühl, das sich in dieser Gestalt äußert, wird in den in die Kreuzenden hinein komponierten Engel fast schon zur Eleganz gesteigert, ja, in Gott Vater ist die in den Engeln angeschlagene lyrische Grundstimmung und die elegante Formsprache schon fast zur Weichlichkeit verflacht. Daß die einzelnen Formen vielfach auf Naturbeobachtung beruhen, zeigen zum Beispiel die schönen geradegeschnittenen altsächsischen Gesichtsbildungen, die Art und Weise, wie die Gewänder getragen werden und ähnliches mehr.

Daß die deutsche Plastik sich jetzt so schnell gerade im sächsischen Lande weiter entwickelt, lag zu einem Teil an der offenbar hervorragenden Begabung für die Plastik, als wie auch an der Gunst der Verhältnisse, die früher und jetzt einen bildsamen Stein boten. Als ein vornehmes Monument dieser Art ist die etwa gleichzeitig mit den Wechselburger Skulpturen entstandene goldene Pforte am Dom zu Freiberg in Sachsen zu erwähnen.

Wir bewundern hier die letzte und höchste Entwickelung der frühromanischen Plastik in Sachsen und nehmen gleichzeitig die erste Einwirkung der französisch-gotischen Kunst an. Denn zweifelsohne kannte der Meister schon gotische Portale in ihrer reicheren Form und die freiere plastische Auffassung dieses Stiles.

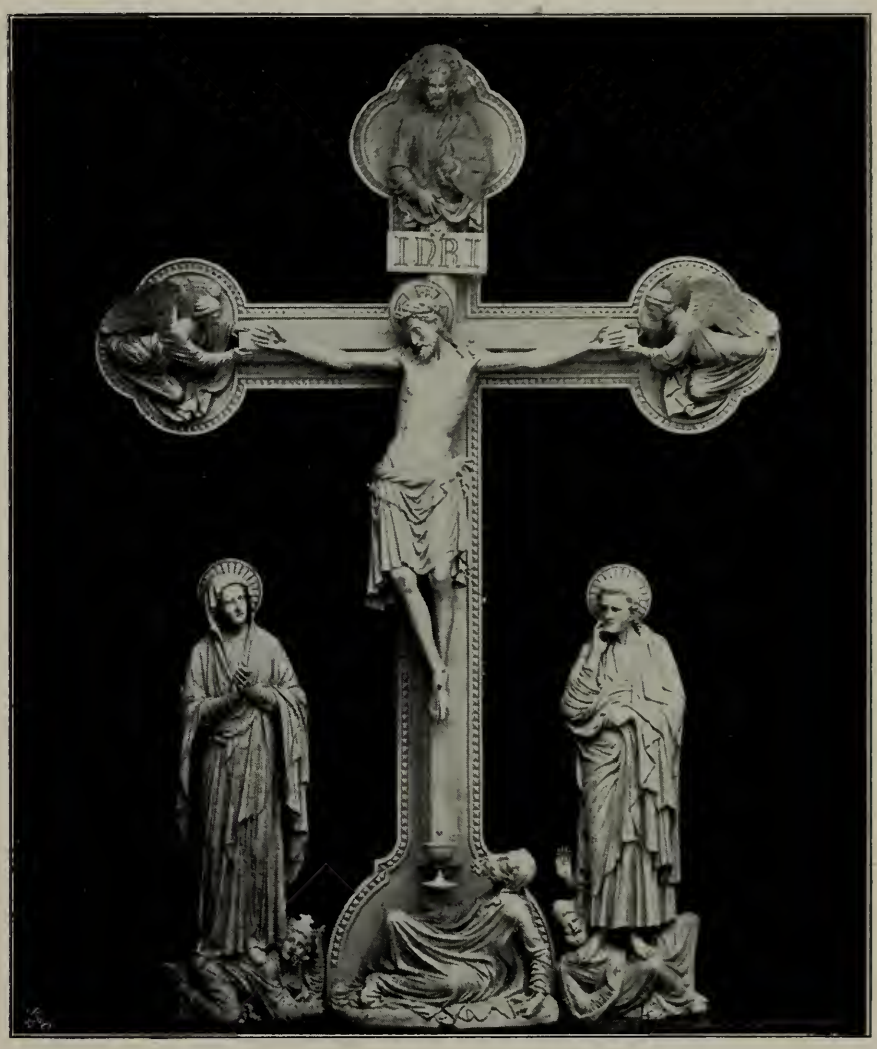


Abb. 77. Die Kreuzigung von Wechselburg. Etwa vom Jahre 1220. (Siehe Seite 104.)

Die Figuren sind bereits an Leibungen des Portales angebracht, nach Art der französischen Portalskulpturen. Sie fügen sich den Linien der Architektur zwar ein, stehen der Architektur trotzdem noch selbständig gegenüber, sind ihr jedoch nicht untergeordnet. Dargestellt sind zwischen den Säulen der Seitenwände jederseits vier Statuetten in etwa zwei Drittel Lebensgröße, Figuren, Männer und Frauen aus dem Alten Testament und die beiden Brüder Johannes.

Das Voranschreiten der deutschen Plastik wurde in erster Linie durch die Gräberplastik gefördert, deren glänzendste Leistung das Grabdenkmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig, das etwa 1250 entstanden sein mag, war.

Von ruhigen, aber sehr reich gebildeten Faltenmassen umhüllt, liegen die beiden Gestalten lang ausgestreckt da, der Herzog mit dem Ausdruck fast trotziger Willenskraft, die Frau mit einem wunderbar lieblichen, echt weiblichen Zuge im Antlitz. Beide Gestalten sind offenbar aus der Fülle des Lebens heraus von dem Künstler mit feiner, das Leben nachbildender Hand geformt; Porträtgestalten, in denen das einzelne Individuum und der germanisch-sächsische Volksstamm gleichermaßen zu bezeichnendem Ausdruck gelangt sind.

Porträtstatuen sind ja eigentlich auch nur die Werke, die im Chore des Domes zu Naumburg aufgestellt sind. Zwölf fürstliche Stifter und Stifterinnen reihen sich hier

an den Chorwänden, freigestaltete idealisierte Menschen und doch voll reichsten Lebens (s. Abb. 65).

In diesen Figuren entsprach der Meister bereits mit vollem Bewußtsein nicht selten den Anforderungen einer echten ausgebildeten plastischen Kunst. Vor allem ahnte er die Verwendung des Gegensatzes zwischen Stand- und Spielbein, wie er auch die Gewänder in künstlerischer Art zu behandeln imstande war. Zu den herrlichsten von allen diesen Figuren gehört sicher das Standbild einer jungen Witwe, die mit der Rechten ein Buch hält und mit der Linken in diesem blättert. Auf der rechten Seite fällt über den geknickten Arm hinweg in wenigen großen Längsfalten der dichte Stoffmantel bis zu den Füßen herab, während auf der anderen Seite der aufgerafft Mantel auf dem linken Knie ruht und in mehrere, sehr kräftig bezeichnete Querfalten zerlegt ist; ein Kopftuch umrahmt und sondert die groß geschnittenen Züge des Kopfes. Ganz hervorragend gelang neben dieser so außerordentlich geschickten Verwendung der Bekleidung die vortreffliche Art und Weise, wie die ganze Figur in den rechteckigen Stein hineinkomponiert ist, überall ist auch die vorzügliche Modellierung, die Feinheit der Beobachtung der Naturvorbilder, wie vornehmlich das echt plastische Formgefühl zu bewundern.

Der realistische Sinn, der in diesen Stifterfiguren sich von hohem Schönheitsgefühl bemeistert zeigt, wächst sich zu einem manchmal bereits etwas derb wirkenden Naturalismus in den Genrefiguren aus, wie in dem großen gekreuzigten Christus an den Lettner Skulpturen. Die kleinen Reliefs mit Darstellung aus der Passionsgeschichte sind echte Genrebilder, lebendig erzählt und von einem guten Beobachtungssinn geboten.

Der sterbende Christus am Kreuz, der in dem Augenblick des körperlichen Sterbens, des Brechens der Augen aufgefaßt ist, darf aber als der Kulminationspunkt der realistischen Darstellungsweise der deutsch-romanischen Kunst überhaupt bezeichnet werden; niemals zuvor ist in Deutschland das Verscheiden des Heilandes packender, erschütternder dargestellt, als hier in Naumburg, ein echtes Werk des starknervigen 13. Jahrhunderts.

Dies Jahrhundert sah auch das erste Reiterstandbild, das Kaiser Ottos I., auf dem Markte zu Magdeburg.

Wenngleich es sich nicht in Abrede stellen läßt, daß schon der Naumburger Künstler französische Kunstwerke gekannt hat, so sind doch die Arbeiten zu Naumburg bis ins Mark hinein deutsche Werke. Und zwar echt romanische, die in breiter wuchtiger Selbständigkeit sich der Architektur entgegenstellen, sich dem künstlerischen Ganzen des Raumes zwar eingliedern, aber nicht als Teile der Architektur sich dieser unterordnen.

Stärker als in Sachsen zeigen sich in den Statuen am Dom zu Bamberg fremde, einerseits byzantinische, anderseits vornehmlich französische Einwirkungen. Interessant ist in Bamberg vornehmlich der Versuch des Künstlers, die Nacktkunst, unter offenbarer Benutzung von Modellen, stärker als bisher zu betonen. Hier ist auch der Ausdruck des Seelenlebens im Kopfe stärker als in manchen sächsischen Arbeiten.

Noch unverhüllter treten die Zusammenhänge der deutschen Plastik mit der französischen in den Skulpturen des Freiburger Münsters und des Straßburgers hervor.

Die höchste Leistung der deutschen Skulptur um etwa 1260 dürfte die plastische Ausstattung der südlichen Querhausfassade des Münsters zu Straßburg gewesen sein. Von diesem plastischen Schmuck sind heute noch die Statuen der Kirche und der Synagoge erhalten, die den Triumph der christlichen Kirche und die Trauer der unterjochten jüdischen symbolisieren sollen. (Abb. 78.)

Man beachte bei der künstlerischen Durchführung etwa, mit welcher Sicherheit der schlanke jungfräuliche Körper der Kirche vom Gürtel geteilt wird; wie fein die Formen der Beine, des Oberkörpers, jede Bewegung durch das dünne, kaum verhüllende Gewand unterstützt, betont, durch die schmalen Falten belebt werden. Wie der kampffreudige, aber nicht brutale Siegerstolz aus diesen großen Augen leuchtet, in den weit geöffneten Nasenflügeln nachzittert, vom freundlich ernsten Munde verkündet wird! Und wie weich sinkt die ebenfalls kraftvoll gebildete, schlanke Personifizierung des Judentums in der Trauer leicht zusammen, wie anmutig senkt sie das feine Antlitz mit dem Ausdruck tiefen Seelenschmerzes.

Die technische Behandlung ist so meisterhaft, daß man nur staunen kann, wie diese in Sandstein zu ermöglichen war. Die Körperhaltung ist trotz des Zwanges der Architektur vollkommen frei und sicher; aufmerksames Naturstudium verbindet sich einem bestimmten Schönheitsideal, auf dem allerdings der Abglanz der eleganten Statuenplastik der französischen Gotik liegt.

Ehe wir die deutsche Plastik weiter verfolgen, müssen wir sie im Westen Europas, im alten Frankenlande kennen lernen. Auch hier kämpften fremde, altchristliche und byzantinische Einwirkungen miteinander; denn das erste vollendete Werk in Erzguß, das Taufbecken Robert de Huys in Lüttich (um 1120) zeigt dies auf das deutlichste. Die Menschen z. B. bei der Taufe des Philosophen Kratos erweisen vornehmlich die wohl in erster Linie an byzantinischen Goldschmiedewerken erhaltene Schulung, während die zwölf Rinder, die das ovale Becken tragen, glänzende Zeugnisse direkter Naturbeobachtung sind.

Abb. 78. Standbild der Ecclesia am nördlichen Querschiffportal des Straßburger Münsters. (Siehe Seite 106.)

In Frankreich und vor allem im Süden, wo die gallo-romanische Plastik festen Fuß durch Jahrhunderte gefaßt hatte, zeigt sich auch in der frühromanischen Zeit, vornehmlich in den Portalskulpturen an der Kirche St. Trophime zu Arles, sowohl in der Anlage der Portale wie auch in den Figuren ein eindringendes Studium der antiken Vorlagen. Es sind dies Arbeiten, die etwa im zweiten Drittel des 12. Jahrhunderts entstanden sind. Wie es scheint, haben die südfranzösischen Bildhauer auf die im Norden Einfluß ausgeübt, oder es sind überhaupt auch im mittleren und nördlichen Frankreich die Reste der gallo-romanischen Plastik stärker vorhanden gewesen und von den Künstlern mehr benutzt worden, als wie wir heute nachweisen können. Die Statuen an der sog. Königspforte zu Chartres sind etwa 1120 entstanden. Die Figuren dieser

Abb. 79. Frauenfigur vom Hauptportal der Kathedrale zu Reims.

Königspforte, an der zum ersten Male das Problem der drei miteinander verbundenen Portale gelöst ist, zeigen unstreitig bereits das Bemühen, Naturbeobachtungen bei der Bildung der Gesichter zu verwenden, während anderseits die an den Säulen der Portalleibungen aufgestellten Figuren bewußt dem Gliederwerke der Architektur eingefügt sind. Die französische Bildhauerschule strebt schnell zur Höhe empor; es zeigt sich vornehmlich frühe ein gewisses charakteristisches Streben nach Eleganz in der Körperbildung.

Am Notre-Dame zu Paris finden wir eine Mischung des strengeren und freieren Stils, besonders in der Porte Ste. Marie an der Westfassade, an der von Jean de Chelles 1257 begonnenen Querschiffsfassade; hier ist überall der heilige Ernst der Apostel, der Bischöfe, die Anmut der Engel schon feiner, die Gewandbehandlung realistischer behandelt, alles voll Leben. Aus jener architektonischen Beengtheit heraus gelangt zur vollendeten Freiheit die französische Plastik an den wunderbar reichen bildhauerischen Zyklen, die mit Hunderten von Figuren die Kathedralen von Amiens, Chartres, Reims, Bourges zieren.

Seine höchste Schönheit und Pracht entfaltete allgemein gesprochen der neue plastische Stil in Frankreich an der Fassade der Kathedrale zu Reims, deren reiche Ausschmückung den letzten Dezennien des 13. Jahrhunderts angehören wird. Hier ist nicht bloß an den drei gewaltigen Portalen alles mit plastischen Gestalten bedeckt, sondern die Flächen der Strebepfeiler, der Wimperge über den Portalen, des Mittelschiffes über dem großen Radfenster sind mit Reliefs, die Baldachine der herrlichen, das Ganze krönenden Galerie, sowie der Strebepfeiler in einem solchen Maße mit Statuen geschmückt, daß die Architektur hier fast völlig in Plastik aufgelöst erscheint. (Abb. 79.)

Schon die Komposition in ihrer Gesamtanlage zeugt von höchster Großartigkeit. Die ganzen Wandflächen der drei Portale und der sie einrahmenden Strebepfeiler sind als eine ununterbrochene Galerie von vierunddreißig überlebensgroßen Statuen behandelt. Am Mittelpfeiler des Hauptportales steht die Madonna, der man hier schon den ersten Platz eingeräumt hat. Sie gehört aber nicht zu den besten der Zeit, ist überschlank gebildet, und im Gesicht hat das Streben nach Anmut zu einem leeren Lächeln und zu etwas gekniffenen Zügen geführt. Die Gewandung, obwohl im Hauptmotiv gut, ist etwas zu künstlich und gesucht angeordnet; dagegen sind die übrigen Statuen des Hauptportales größtenteils von hoher Schönheit. Der Künstler hat ein treffliches Mittel gefunden, ihnen eine höhere Lebendigkeit und mannigfachen Wechselbezug zu geben, denn kaum eine einzige steht für sich allein, sondern sie verbinden sich zu freien Gruppen, in denen man die Verkündigung, die Beschneidung und andere Begebenheiten aus dem Leben der Maria erkennt. Die Art, wie die Gestalten sich einander zuwenden, besitzt etwas von den anmutigen Bewegungen, die die vertraute Unterhaltung befreundeter Personen begleiten. Die feine Sitte des Weltverkehrs spiegelt sich in diesen Gruppen ähnlich, wie später in den sog. Sante conversacione der italienischen Malerei. So wendet sich der Engel bei der Verkündigung anmutig demütig zur Maria; so streckt die ehrwürdige Gestalt des Hohenpriesters in milder Freundlichkeit die Arme dem Christuskinde entgegen, um es zur Beschneidung zu empfangen, während die beiden assistierenden Gestalten voll herzlicher Aufmerksamkeit sich vorneigen. Und neben einer lebendigen Pracht der Gewandung einzelner Figuren wirken andere wieder durch die schlichte Einfachheit, mit der das Gewand in großartigen Linien lang an ihnen herabwallt. Am Nordportal steht am Mittelpfeiler die große Christusstatue, ein Werk von solcher Schönheit, daß man es als die feierlichste plastische Schöpfung der gesamten Zeit bezeichnen darf. Hier ist völliges Verständnis und bewundernswürdige Durch-

führung der gesamten Form in untadeligen Verhältnissen, dazu eine Herrlichkeit in dem milden, klaren Ausdruck des Kopfes, der vom Haar in weichen Wellen umflossen wird, daß der göttliche Ernst des erhabensten Lehrers von lauterer Anmut verklärt erscheint. Das Studium der Natur ist an dieser meisterhaften Statue in allen Teilen so vollkommen, daß an den Händen nicht bloß die Nägel, sondern auch die Gliederungen der Gelenke aufs feinste charakterisiert sind. (Lübke.)

Von den Skulpturen in Chartres sei der südlichen Kreuzschiffhalle gedacht, deren christlich historischer Inhalt im jüngsten Gericht gipfelt. Auf einige der ritterlichen Figuren als echte Bilder des christlichen Ritters an den Außenpfeilern sei besonders hingewiesen.

Auf einer Konsole steht etwa ein ganz in einen Schuppenpanzer und in einen über die Knie fallenden Rock gekleideter barhäuptiger Ritter; die Rechte umklammert eine Fahnenstange, die Linke drückt den auf den Boden gestellten Schild an den Körper. Der Mann ruht fest auf beiden Füßen, hat aber das rechte Bein ein wenig geknickt und dadurch eine ganz leichte, gefällige Senkung der rechten Schulter und eine kaum merkliche Neigung des Hauptes gegen die linke vorgenommen, d. h. eine verbindliche Haltung eingenommen. Der Riemen des Schwertgurtes fällt von der rechten Hüfte auf die linke Seite herab, so daß das dünne Obergewand in interessanter Weise zerlegt und ein anmutiger Gegensatz der beiden Hüftformen geschaffen wurde. Die Arm- und Handhaltung gewährt dadurch einen angenehmen Kontrast, daß der rechte Arm im Ellbogen gebeugt ist, der linke fast gerade herabfällt: das gebogene rechte Bein erzeugt eine ruhige Fläche gegenüber den tiefen Falten auf der linken Seite. Auch sei auf das volle lockige Haar, den kleinen Bart hingewiesen, auf die individuellen Gesichtszüge, dem ein triumphierender Zug um Auge und Mund einen durchgeistigten Ausdruck verleiht. Überall also erfreuen wir uns an einer geschmackvollen Plastik, die einem gemäßigten Realismus huldigt und in sehr bewußter Weise alle Mittel anwendet, um zu vollendet plastischer Formbildung durchdringen zu können.

Von ganz besonderem Interesse sind die Hochreliefs der Auferstehenden im jüngsten Gericht im Tympanon des nördlichen Kreuzarmes zu Reims. Die nackten Figuren lassen nicht nur die verschiedensten Empfindungen des Erstaunens, des Schreckens, des stillen Vertrauens, des Anbetens offen hervortreten, sondern bekunden eine ganz überraschende Mannigfaltigkeit in den Bewegungsmotiven, eine vortreffliche Kenntnis des Körpers. Die französischen Bildhauer in dieser Zeit schrecken vor keinem Motiv bei der Schilderung des nackten Körpers zurück, und Aktdarstellungen waren keineswegs sehr selten.

Abb. 80. Der Mosesbrunnen im ehemaligen Kartäuserkloster bei Dijon. 1400. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Siehe Seite 111.)

Auch für die Entwickelung der französischen Plastik war es

von höchstem Werte, daß der kirchlichen Skulptur eine Bildnerei zur Seite trat, die profanen Zwecken, den Grabdenkmälern vornehmlich diente, denn hier war sie gezwungen, sich unmittelbar an die Natur anzulehnen. In den Königsgräbern zu St. Denis dürften die edelsten Leistungen geboten sein. Wie scharf hat, um ein Beispiel zu geben, Pierre de Chelle (zwischen 1299 und 1307 gearbeitet) im Kopfe Philipps III. die individuellen Züge sehen und auch wiedergeben können. Allerdings ein selten interessantes Antlitz, in dem der Ausdruck der Güte um die Augen, der Brutalität im Kinn, der Lebenskraft in der Form der lebensstarken Nase miteinander streiten, unbeschadet des spöttisch-lächelnden geistvollen Hochmuts eines Mannes, der sich über die Masse erhebt, eines Königs.

Die realistische Tendenz in der französischen Kunst erhält in der kirchlichen Bildnerei und wohl überhaupt einen besonders wichtigen Ausdruck in den Aposteln und Engeln in der Ste. Chapelle zu Paris (1248), weil hier bereits zu den streng realistisch bildhauerischen Motiven malerische Werte, d. h. Berechnungen der Gegensätze von hell und dunkel sich maßgebend bemerkbar machen.

Fragen wir nach den Leistungen der Skulptur während des 14. Jahrhunderts in Frankreich, so bemerken wir an den kirchlichen Skulpturen, daß die Gestalten fast immer anmutig in der der Gotik eigentümlichen S-Form gebogenen Haltung gearbeitet sind, auch nicht ohne naive dem Leben entlehnte Motive sich darstellen, aber auch oft ohne volle frische Lebenskraft. Die berühmtesten Werke dieser Art befinden sich im Notre-Dame zu Paris, wo Jean Ravy und Jean le Bontellier sie im Jahre 1351 vollendeten. Es sind hier Reliefs aus der Geschichte Christi bis zum Abschied des Auferstandenen von den Jüngern dargestellt. Werke, die namentlich in den genreartigen Figuren von einer heiteren Anmut und einer großen Sorgfalt in der Ausführung und auch reich an feinen poesievollen Zügen sind.

Auch die Figuren auf den Grabsteinen zeigen einen milden, frommen Ausdruck im Antlitz, eine edle Körperhaltung bei den Frauen, während in den männlichen Gestalten oft Tiefe und Energie vermißt wird.

Als allgemeine Charakteristika dieser Grabskulptur können wir angeben, daß die Züge lebenswahrer, die Bewegungen freier und anmutiger, der Ausdruck milder geworden sind. Das Verständnis des Körpers wächst insofern, als die Plastik, dadurch daß sie auf eine feinere Darstellung des Gemütes hinarbeitete, auch die Einzelformen mehr durchbilden mußte. Allerdings wurde die Kenntnis des eigentlichen Körpers keineswegs eine in den Einzelheiten genauere; aber das Verständnis für die große Linie im Aufbau des Körpers wuchs und vor allem das Vermögen, die Einzelformen des Kopfes genauer durchzuarbeiten. Hierbei kommt fördernd und hemmend die große Religiosität des 14. Jahrhunderts in Betracht, die von der Kunst nur die schönen, tief ausgeprägten Gestalten, Andacht, und auch bei dieser nur die Erregung frommer und besonders sanfter, beruhigender Gefühle verlangt.

Die Gelegenheit zur Ausbildung ernster, starker Charaktere und Gedanken lag aber auch nicht in erster Linie den Künstlern vor, sondern sie hatten vor allem zartes, weiches, weibliches Gefühl zu schildern. Gefördert wurde diese ganze Auffassung durch die ungewöhnlich starke Bevorzugung des Elfenbeins, dessen zartes Material und saubere Technik die Bildung eleganter, fließender Körperlinien unterstützten, das zarte Herausmodellieren der von feinen, innigen Gefühlen beseelten Antlitze förderte. Außerdem verwandte man jetzt gern wieder, wie in romanischer Zeit, das Holz, ebenfalls viel fügsamer als der Stein die Stimmung, die man jetzt liebte, darzustellen, als Bildner auszusprechen.

Es läßt sich nicht leugnen, daß unter diesen Umständen in Frankreich die kraftvoll schaffende, auf die Ausbildung der Form bedachte Plastik zurückgehen mußte. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist unstreitig überall eine Abnahme des plastischen Stilgefühls zu gunsten des malerischen wahrzunehmen. Damals traten auch zum ersten Male klar erkennbar niederländische Künstler in Frankreich auf.

In Tournay, wo ein guter bildsamer Stein gefunden wird, hatte sich eine vortreffliche Bildhauerschule entwickelt, der ein klares Streben nach naturwahrem und wirkungsvollem Ausdruck eignet. Überall erkennen wir einen gesunden Realismus, ohne daß das Verständnis für schöne Körperbildung und würdige Gewandung darunter gelitten hätte. Diese gesund realistisch gesonnenen Niederländer wurden dadurch, daß ihr Land von einer Seitenlinie des französischen Königshauses beherrscht wurde, mehr als zuvor nach Frankreich hingezogen.

Vor allem finden wir die niederländischen Künstler jetzt im Dienste des burgundischen Herzogs, der ja über die Niederlande herrschte, in Dijon beschäftigt. An ihrer Spitze steht Claux Slüter, der seit 1384 sicher, wahrscheinlich seit 1380, an der Karthause der burgundischen Hauptstadt arbeitete. Er schuf hier einerseits die beiden knienden Figuren des Herzogs und seiner Gemahlin, in denen sich seine glänzende Meisterschaft vor allem in dem Kopfe des Herzogs als Schilderer der schlichtgesehenen Natur offenbart. Weit mächtiger aber ist der Überrest eines großen, etwa 1400 entstandenen Brunnens, der früher den Kreuzgang zierte. Um einen sechsseitigen Pfeiler stehen in Lebensgröße ebensoviele Prophetenstatuen, Moses, David, Jeremias, Zacharias, Daniel und Jesaias. Die Figuren, kurz und gedrungen, sind mit eindringender Naturtreue geschildert und tragen in den Köpfen einen Ausdruck gewaltiger Kraft und innerer Seelengröße zur Schau. (Abb. 80.)

Abb. 81. Sibylle und Propheten, von der Kanzel des Giovanni Pisano in S. Andrea zu Pistoja. Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Siehe Seite 113.)

Moses ist vielleicht die interessanteste Figur, weil sie alle Vorzüge und Schwächen des Meisters offenbart. Die auch etwas zu kurze Gestalt versinkt in den schweren weichen Falten des stofflich realistisch gehaltenen Gewandes, so daß von einem Tragen der Mantelmassen wenig die Rede sein kann. Die fast zu kleinen Züge im Antlitz des alten Mannes umgibt ein so langes mächtiges Bart- und so volles Haupthaar, daß man Mühe hat, die feine Geiernase, den energischen feinsinnigen Mund, die breite von Denkfurchen durchzogene Stirn, die die beiden kurzen Hörner verunstalten, von der Haarmasse zu befreien. Wenn man aber dies getan hat, dann erfüllt den Betrachter vor dem Meister, der gleichermaßen fest und sicher die elastischen Muskeln des Mundes, wie das knöcherne Gerüst der Augenhöhlen, wie die von Falten so vielfach durchkreuzte Epidermis zu meißeln verstanden hat. Gerade aber in diesen, so sehr in das einzelne eingehenden realistischen Arbeiten zeigt sich ein durchaus malerischer Zug, mit der die nun bald so reich sich entwickelnde niederländische Malerei sich uns doppelt erklärbar macht.

Eben denselben feinen, lebensvollen und auch anmutigen Realismus finden wir in dem Grabdenkmal Philipps des Kühnen und den vierzig Statuetten Leidtragender aus

Alabaster, die den Sarkophag umstehen. Auch dieses Monument schuf Claux Sluter mit seinem Neffen Klaux de Werne.

In der Zeit der Gotik trat die Skulptur in Deutschland, also etwa von 1280 bis 1450, durchaus in den Dienst der Architektur. Diese erhöhte Abhängigkeit erhielt ihre Unterstützung durch den steigenden Verlust für das feinere Verständnis der Einzelform. Man hüllte den Körper gern in dicke, lange Gewänder, die ihn verdeckten und den gotischen Bildhauer geradezu veranlaßten, die Kleidung als etwas Selbständiges zu behandeln, die schweren Falten zum Gegenstand einer dekorativen Plastik zu machen. Auch in Deutschland führte die Darstellung des innigen religiösen Lebens anderseits zu einer intimeren, naturgetreueren Ausarbeitung der Gesichtszüge. Auch hier unterstützte die Vorliebe für Elfenbeinschnitzerei und Arbeiten in Holz dieses Bemühen.

Die bekannte konventionelle S-förmige Biegung des Körpers erklärt sich jedenfalls zu einem Teil aus dem Gefühl des notwendigen künstlerischen Gegensatzes zu den starren Linien der Architektur, andererseits aus dem Bemühen, eine recht gefällig fließende, der gesamten Auffassung des inneren Lebens entsprechende Körperhaltung zu geben. In diesen Bemühungen, das Innenleben möglichst stark heraus zu arbeiten, liegt nicht zum mindesten die Bedeutung der Plastik des 14. Jahrhunderts als Vorbereitung für die spätere Zeit. An den Grabdenkmälern bildete sich ein energischer Realismus heraus, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts Früchte zu tragen beginnt.

Auch in Frankreich erwächst die französische Plastik während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wieder zu bedeutsamer Höhe; namentlich da die Bildhauerei sich allmählich ein ganz neues Motiv, das Nackte, und zwar auch den nackten weiblichen Körper, gewinnt.

Die Plastik des eigentlichen Mittelalters in Italien bleibt durchaus hinter der Bildhauerei diesseits der Alpen zurück.

Die Bildhauerei war gerade in Italien immer mehr zu einer Kleinkunst zusammengeschrumpft, insbesondere wandte man den kleineren kirchlichen Prachtgeräten die Aufmerksamkeit zu, wie etwa den sog. Diptychen, zwei Elfenbeindeckeln, von denen der eine oder beide mit Reliefs versehen war. Von anderen in Elfenbein geschnitzten Werken seien der Thron des Bischofs Maximian im Dom von Ravenna erwähnt, auf dem Einzelgestalten von Heiligen und einige Reliefs aus der Geschichte Josefs geschickt, wenn auch skizzenhaft geschnitzt sind. Der Erzguß, der in Italien zwar betrieben wird, ist hier von geringerer Bedeutung. Der Einfluß von Byzanz soll unverkennbar sein.

Abb. 82. Die Abgesandten der Pharisäer vor Johannes dem Täufer. Von Andrea Pisanos Erztür am Baptisterium zu Florenz. (Siehe Seite 114.)

An der Hand der Steinskulpturen entwickelte sich allmählich in Oberitalien an den Fassaden der Dome (1292) zu Ferrara, San Zeno in Verona (1139), am Dom zu Parma usw. die Skulptur. Der Meister Antelami (1178), der das figurenreiche Relief der Kreuzabnahme am Dom zu Parma schuf, kennzeichnet sich bereits durch klare Anordnung im Raume, saubere und plastisch gesehene Arbeit. Aber eine höhere Stufe erklimmt doch erst die italienische Plastik mit dem Meister

Abb. 83. Auferweckung des Lazarus. Wandbild in Oberzell. Beispiel mittelalterlicher Malerei.
Nach: Dr. F. X. Kraus, „Geschichte der deutschen Kunst". Herdersche Verlagshandlung, Freiburg i. B. (Siehe Seite 116.)

Nicolo Pisano (1206—1280). Nicolo Pisano schließt sich unverkennbar an antike Sarkophagreliefs an. Seine Arbeiten erheben sich vielfach nicht über mehr oder weniger freie Kopien. Es zeigt sich jedoch in seinen Werken das altheimische Gefühl für die bildhauerische Formgebung. Und wenn Nicolo Pisano, allgemein gesprochen, weit hinter den gleichzeitigen nordischen Meistern zurücksteht, so übertrifft er sie in der Ausmodellierung der plastischen Form; insbesondere zeigt sich dieses, wenn er den unbekleideten Körper darzustellen hatte. Sein Meisterwerk ist die 1260 vollendete Kanzel am Baptisterium zu Pisa. Sein bedeutendster Schüler, sein Sohn Giovanni Pisano, ist ein echter Gotiker. Er will vor allem das seelische Leben darstellen, greift mit oft zu kühner, weil noch nicht genügend geschulter Hand in die umgebende Natur, um den Gebilden seines Meißels auch äußere Lebenswahrheit zu verleihen. Es ist, als ob ein Übermaß von großartigen und neuen Gedanken zu einer fast gewaltsamen Schaffenstätigkeit ihn anspornte.

Die Anordnung seiner Reliefs beharrt bei der malerischen. Was immer aber auch an Giovanni Pisanos Werken vom technischen Standpunkt aus zu bemängeln sein mag, er ist unleugbar ein Künstler von echter Größe. Als die gewaltigsten Werke, die er geschaffen hat, müssen seine Sibyllen für die Kanzel in Pistoja (1301) gelten, in Wahrheit Vorläuferinnen derer an der sixtinischen Decke. (Abb. 81.) Jeder Sibylle ist ein kleiner Engel als hinweisender Künder des künftigen Heiles zugewiesen. Betrachten wir etwa die zweite Sibylle, die in den stärksten Richtungskontrasten aufgebaut ist, um innerliche und äußerliche Lebenswahrheit dem Beschauer aufzuzwingen: Sie sitzt, in ein dünnes Untergewand und darübergeworfenen Mantel gekleidet nach rechts gewandt, so daß der linke Fuß hochgestellt ist. Der Oberkörper beugt sich entschieden vor, indem er sich zugleich nach links umdreht, wo der Engel mit beschwörender Gebärde als Verkünder erscheint. Mit plötzlicher Heftigkeit hat die Sibylle das Haupt ins Profil herumgeworfen, die rechte Hand fährt in unwillkürlicher Gebärde vor die Brust, nach dem Kopftuch, als ob es vom Haupthaar gleite. Die andere Hand ruht mit der Schriftrolle noch still auf dem höheren linken Knie, und neben den heftigen Faltenläufen des Mantels, den die plötzliche Bewegung des rechten Armes mit dem Ellbogen hochreißt, ist es diese, die letzte Symmetrie der Haltung auslöschende Diskrepanz der Armbewegung, auf der der Eindruck plötzlicher Erschütterung beruht. (Sauerland.)

Giovanni Pisano überragt alles in allem an künstlerischer Intuition, an groß geschauten, an Bewegungsmotiven reichen, aber ungeschickt gearbeiteten Gestalten alle anderen Bildhauer im 14. Jahrhundert diesseits wie jenseits der Alpen, um seinerseits durch Jacopo della Quercias gewaltiger Formkraft in monumentalen Bildwerken übertroffen zu werden. Hier setzt schon ein Lebensgefühl ein, das wir als das der Renaissance eigene zu bezeichnen pflegen.

Auf diese Weise wäre aber die Plastik trotz allem zur Formlosigkeit gelangt, wenn nicht Giotto und Andrea Pisano eingegriffen hätten. Giotto, seinerseits von Giovanni Pisano unleugbar in seinem Streben nach künstlerischer Wahrheit beeinflußt, übte wiederum auf Andrea Pisano (1299—1359) Einwirkung aus, indem er einfache, in sich geschlossene Kompositionen, tiefgreifende und scharf kennzeichnende Ausdrucksformen bot, ohne an Kraft der Erfindung zu verlieren. Andrea Pisano schuf als Meisterwerke die eherne Südtür am Baptisterium zu Florenz (1330—1336) mit den Geschichten Johannis des Täufers. (Abb. 82.)

Andrea Pisano verbannte das malerische Relief, verlangte plastische Haltung und Form. Er erkannte, daß das Relief nur dann künstlerische Wirkung ausüben könne, wenn der Künstler den Anforderungen des Materials gerecht werde, deshalb begnügte er sich folgerichtig mit zwei Schichten. Andrea Pisano gibt das Seinige wunderbar in Wenigem mit dem reichsten Gefühl dessen, was in dieser Gattung überhaupt zu geben war; während Giovanni mit seinem Reichtum sich überstürzt. (Burckhardt.)

Einen Abschluß der Entwickelung der Plastik dieser Zeit in Toskana bietet Andrea Orcagna (gestorben 1368); das einzige beglaubigte Bildwerk, das wir von ihm besitzen, ist ein Tabernakel in Or San Michele (1359).

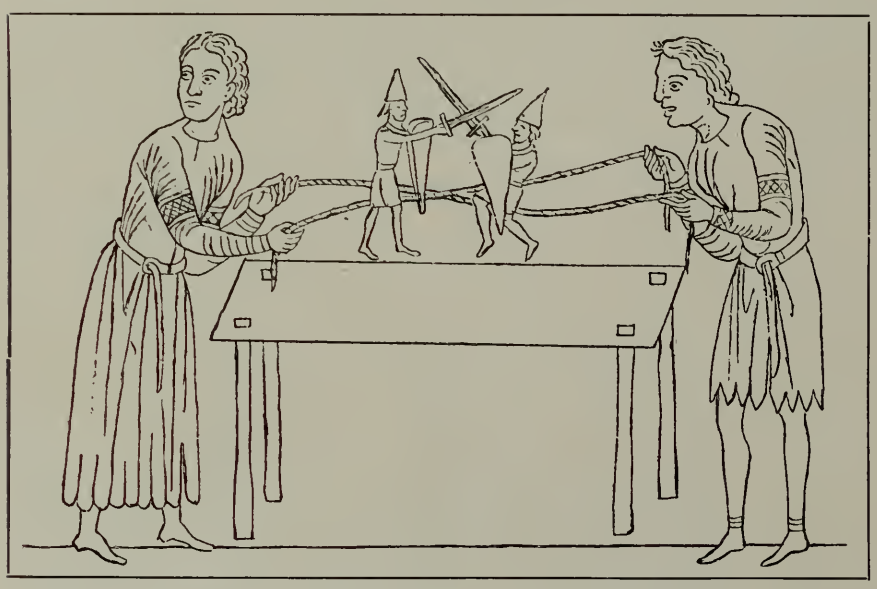


Abb. 84. Kinderspielzeug. Aus dem Hortus deliciarum. (Siehe Seite 116.)

Auch diesem Werke ist stilvolle, klare, lebendige Schilderung eigen. Die Einzelarbeit übertrifft sogar die Andrea Pisanos an Kenntnis der Naturform wie auch an Eleganz der Linienführung. Die Anordnung der Reliefs ist wiederum eine malerische.

Im Gegensatz zu der Plastik in Toskana offenbart sich in der Schule von Siena eine Neigung zu einer gewissen weichen Eleganz, zu zartsinnigem Ausdruck, aber auch in einem gewissen Mangel an Kraft. Die Skulpturen an der Fassade des Domes von Orvieto beweisen die Eigenart dieser Schule am besten. Lorenzo Maitani (1310—1330) scheint der Urheber dieses Reliefschmuckes zu sein.

Der Beginn des 15. Jahrhunderts kennzeichnet sich dann in der Plastik Toskanas als der Wendepunkt von der Gotik zur Renaissance. Florenz tritt überragend an die erste Stelle.

Italien geht auch in der Porträtplastik eigene Wege. Denkmäler wie die der Skaliger wären im Norden kaum möglich gewesen; Ruhmeswerke, die uns von ferne an Ottos I. Reiterstatue erinnern.

Wie stolz reitet der hochgemute Can Grande (gest. 1329), Mann und Roß in reicher Rüstung, dahin, und das Denkmal des Bernabò Visconti (1354) — überall ein gesteigertes Leben, dessen ganze prachtvolle hochgemute Lebensfrische wiederzugeben des Künstlers erste Sorge ist. Auch die große Reihe anderer Grabmäler von Geistlichen, Herren und Bürgern reden von dem heißen Ringen der Italiener um die Naturwahrheit bei immer besser ausgebildetem Gefühl für die Bedingnisse der Plastik.

An die Grenze der Gotik zur Renaissance möchte ich Jacopo della Quercias Denkmal der Ilaria mit ihren der Natur so fein abgelauschten und plastisch so vortrefflich gebildeten Zügen setzen, in denen uns der Künstler von dem Aussehen und dem Wesen der jungen Frau so viel zu sagen weiß. Bald kommt die Stunde herauf, in der Freiheit der Formgebung sich mit eindringender Charakteristik verbindet.

Abb. 85. Gastmahl beim Herzog von Berry.
Französische Miniatur-Malerei am Schluß des XIV. Jahrhunderts. (Siehe Seite 117.)

Die Malerei des Mittelalters begann, um es kurz zusammenzufassen, mit der karolingischen Miniaturmalerei, die, technisch gewandt, doch zu sehr auf Überlieferung vornehmlich römisch-altchristlicher Art beruhte, als daß sie für die Folgezeit das eigentlich künstlerische Leben hätte maßgebend erziehen können. Hierzu bedurfte man der künstlerischen Tätigkeit, die mehr oder weniger unbeeinflußt von technischer Überlieferung sich so gut es eben gehen mochte mit der Natur abfand; denn natürlicherweise stand für jede Malerei damals fast ausschließlich das religiöse Thema zur Diskussion, aber auch dieses verlangte bei dem lebensstarken Charakter der Zeit, daß die Maler begannen, aus der Fülle der umgebenden Natur zu nehmen.

Deshalb begegnen wir schon in der Frühzeit der Malerei neben einer mangelhaften Formgebung einem oft recht lebendigen Ausdruck. Ja, das eigentlich künstlerische Vermögen, die bezeichnenden maßgebenden Bewegungsmotive zu sehen, bei der Erzählung der religiösen Vorwürfe zu verwenden, ist oft ein ganz überraschend großartiges. Wie die bereits bei den Hildesheimer Türen kennen gelernte künstlerische Schöpfungskraft aus dem Kern der Handlung nehmen konnte, so begegnen wir ihr auch in der Malerei, sowohl in der kleinen Miniaturmalerei, wie etwa in dem Egbert-Kodex (ca. 980), anderseits in den großen Wandmalereien in der Georgskirche zu Oberzell auf der Insel Reichenau (ca. 1000). Gerade diese Fresken, die in einer großen Zeichnung gehalten sind, packen durch ihren monumentalen Charakter. (Abb. 83.)

Daß auch die profane Malerei betrieben wurde, sei nur angemerkt. Das noch erhaltene Fresko am Dom zu Münster (etwa 1270), auf dem dargestellt ist, wie Friesen dem Patron des Münsters Geschenke darbringen, beweist es. Allmählich entwickelt sich eine größere Sicherheit in der Zeichnung, ohne daß man allerdings einer allgemein überlieferten Form bei der Darstellung der Menschen sich entschlagen konnte.

Trotzdem gewann die große Wandmalerei, namentlich in Deutschland, ständig an Richtigkeit der Formgewandung, an ausdrucksvoller Gebärdensprache, so daß sich den von allgemeinen Bildungen immer noch beherrschten Gestalten ein eigentümlicher Zug von äußerer Naturwahrheit verband, der ihnen eine oft zwingende Monumentalität verleiht. Dazu tritt die flächenhafte Behandlung der Gesamtkompositionen wie der Einzelformen, so daß sich bei der Verwendung ungebrochener heller Farben das Wandgemälde völlig organisch der umgebenden Architektur einfügt. Deutschland besitzt noch eine Reihe von Monumenten dieser Art, wie etwa die Wandgemälde der Unterkirche zu Schwarzrheindorf (ca. 1156), oder wie die Fresken in der Apsis des Doms zu Soest, vornehmlich aber die im Dom zu Braunschweig.

Hier ist an den Wänden und Gewölben der Kirche aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ein zusammenhängender Zyklus dargestellt, in dem das Erlösungswerk geschildert ist. Die Malereien bestanden vor der Restauration in wenig mehr als in Umrissen, die leicht, fast nur andeutungsweise mit Farbe gefüllt waren, und nicht den Eindruck des Harten und Grellen machten, der jetzt das Auge verletzt. Den Hintergrund bildete meist ein einfacher blauer Farbenton, auf dem sich die Umrisse der Figuren leicht absetzten und der die Lokalfarbe nicht herabdrückte, sondern ihnen Relief gab. (Schnaase.)

Um die Mitte des 12. Jahrhunderts beginnt auch auf dem Gebiete der Miniaturmalerei neues Leben sich zu regen. Der Formensinn hebt sich, das Feld der Beobachtung erweitert sich und verlangt eine bessere künstlerische Bestellung. Das merkwürdigste Denkmal dieser ganzen Periode besaßen wir in dem zwischen 1159—1175 geschriebenen, 1870 verbrannten Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg. (Abb. 84.)

Das Buch enthält eine Darstellung des gesamten Wissens der Zeit, schildert also auch das weltliche Tun und Treiben. Die formale Darstellung geht über die Überlieferung nicht hinaus, aber der Tenor der Schilderung ist frisch und natürlich. Die Technik der Federzeichnung mit Deckmalerei bleibt ebenfalls der alten Richtung treu. Ein weit größerer Natursinn tritt in dem Psalter für den Landgrafen Herrmann von Thüringen zutage.

Welcherart der innere Charakter dieser Buchmalereien, dieser ersten national-deutschen Malerei war, mögen Titel wie das „Liet von der maget", „der Eneit Heinrich von Veldeckes," „Historia scholastica des Petrus Comestor" ca. 1249 usw. besagen. Diese Arbeiten sind in einfachen, technisch mangelhaften, aber ungemein persönlich empfundenen Zeichnungen und Malereien hingeworfen. Die Zeit der Selbständigkeit des mittelalterlichen Menschen ist nahe. Das Leben erwacht in der Stadt, und aus den Händen der zünftigen Meister empfängt auch die kirchliche Buchmalerei das Geschenk des aufstrebenden Individualismus.

Abb. 86. Mitteltafel des Kölner Dombildes. Gemälde von Stephan Lochner. (Siehe Seite 120.)

Die französische Miniaturmalerei nimmt in der eigentlich romanischen Zeit Deutschland gegenüber einen zweiten Platz ein, aber hier wird dieser Lebensabschnitt des Mittelalters auch früher beendet, und Frankreich gewinnt dann einen großen Vorsprung. Die rasche Ausbildung des bürgerlichen Elementes, die Zusammenfassung der Studien in Paris begünstigen die Buchmalerei der frühgotischen Periode, die zuerst wieder technische Neuerungen bringt.

Sie erhielt ihre höchste Blüte in Frankreich zur Zeit der Gotik, und zwar vornehmlich in Paris.

Aus klar und bestimmt entworfenen Federzeichnungen, die mit ungebrochenen nicht ausschattierten Deckmalereien modelliert waren, entwickelte sich etwa um die Mitte des 14. Jahrhunderts ein ausgesprochen malerischer Stil, der eine ständig wachsende Naturbeobachtung aufwies. Die zu Beginn des Jahrhunderts schlanken, weich geschwungenen Figuren erwuchsen zu kraftvoll gebildeten Menschen. Ebenso wie in der Plastik begegnen wir auch in der Miniaturmalerei dem Einfluß der flandrischen Maler in Paris. Der Psalter und das große Gebetbuch des Herzogs von Berry, das Gebetbuch vom Herzog von Aumale usw., kennzeichnen sich als glänzende Beispiele dieser so außerordentlich hoch entwickelten französischen Miniaturmalerei. Damit sind wir aber schon an den Schluß des 14. Jahrhunderts gelangt. Von jetzt an übernimmt die Tafelmalerei durchaus die Führung. (Abb. 85.)

In Deutschland wird die Miniaturmalerei vor allem auf dem Wege gefördert, den wir als zur volkstümlichen Kunst führend bezeichnet haben, nämlich mittels der Zeichnung, der einfach schlichten, oft etwas derben Federzeichnung, die nur flüchtig, oberflächlich koloriert wird. Diese fand auch für diejenigen Bücher Verwendung, die sich mit den Ereignissen des Tages beschäftigten, etwa in den Schriften der Rechtsbücher, in den

Bibeln usw. Daneben zeigt sich, unter Einfluß von Frankreich, eine künstlerische Richtung, die zwar die Federzeichnung beibehält, aber die Deckfarbe hinzuzieht; zunächst wie wir es auch in Frankreich kennen gelernt haben, mit einfachen, ungebrochenen Lokalfarben, die auf eine Durchmodellierung der Form nicht bedacht ist. In dieser Art und Weise ist, etwa 1300, die berühmte Manessische Liederhandschrift gemalt. (Heidelberg.) Die 141 Bilder schöpften ihren Stoff aus dem ritterlichen Leben, sind zum Teil recht mangelhaft in der Formgebung, aber durchschnittlich klar in der Erzählung und charakteristisch in den Bewegungsmotiven gegeben. Noch stärker macht sich Frankreichs Malweise in der Prager Miniaturenschule bemerkbar. Durch die Beziehungen Kaiser Karls IV. zu Frankreich sind diese Einwirkungen ja auch leicht begreiflich. Die Bibel König Wenzels (Wien) dürfte als ein Meisterwerk dieser Zeit betrachtet werden.

Die Malereien in diesen Werken kennzeichnen sich durch eine oft sehr anmutige Formgebung, durch ungezwungene Bewegungen, sogar durch einen gewissen poetischen Reiz der Stimmung; auch die Landschaft darzustellen wird nun bereits schüchtern versucht.

Noch glänzender erstand in Wien eine Miniaturenschule unter erneutem französischen Einfluß. Für Erzherzog Albrecht von Österreich vollendete 1368 Johann von Troppau ein Evangeliar, dessen kalligraphische und künstlerische Ausstattung als die vollendetste Leistung der Zeit auf deutschem Boden bezeichnet werden muß. In den Köpfen der Männer zeigt sich eine ernste Würde, in denen der Frauen und Mädchen ein seelenvoller Reiz, die Formen sind vortrefflich durchgearbeitet, die Mache so zart und fein, daß jene oft wie hingehaucht erscheinen.

Die gotische Wandmalerei nahm ihren Weg unter Anschluß an das durch die Buchmalerei gebotene Formenideal. Sie büßte dadurch das ihr in der romanischen Zeit in so hohem Maße eigen gewesene monumentale Gepräge ein. Das gotische Bausystem mit seiner Tendenz, die schweren Mauermassen aufzulösen, die Wände mit hohen Fenstern zu durchbrechen, entzog zudem der Malerei die breite Wandfläche, und die immer kunstvoller ausgestalteten Gewölbe nahmen auch diesen Platz den Malern fort.

Es sind deshalb verhältnismäßig wenig Malereien in dieser Zeit geschaffen. Wie früher stehen die Rheinlande im Vordergrund, dann folgt Böhmen und der Süden Deutschlands bis an die italienisch-tirolische Grenze. Außerordentlich reizvoll müssen die in Kopien erhaltenen Malereien in der Deutschordenskirche zu Ramersdorf gewesen sein, die deshalb erwähnt sein mögen, da sie offenbar in jeder Hinsicht außerordentlich bezeichnend für die Malerei dieser Zeit gewesen sind. Sie wurden etwa 1320—1330 gemalt. Die schlanken Gestalten umfließen geschmeidige Linien; die fast zu kleinen Köpfe rundet ein zierliches Oval, das den Ausdruck zärtlicher Empfindung, himmlischer Unschuld zeigt. Der weiche, schwungvolle Wurf der Gewänder, die von keinem festen Körper getragen erscheinen, erhöht diesen Eindruck zierlicher Anmut.

Verhältnismäßig viele Malereien profanen Inhalts hat uns diese Zeit hinterlassen, die bedeutendsten zu Runkelstein in Tirol, von denen in einem anderen Zusammenhange bereits die Rede gewesen ist. Auch die Tafelmalerei beginnt ihr Schaffensgebiet allmählich vorzubereiten. Aber erst seit etwa Mitte des 14. Jahrhunderts erfolgte in Deutschland für sie ein erheblicher Aufschwung.

Wir besitzen eine ganze Anzahl von Werken aus verschiedenen Schulen, die beweisen, daß man die Tafelmalerei in energischer Weise zu entwickeln begann; ihr gehört von jetzt an durchaus die Führung. Miniatur- und Freskomalerei treten durchaus zurück. Das Tafelbild, das vor allem die immer reicher werdenden Altaraufsätze in den Kirchen und Kapellen schmücken sollte, beschränkte sich zwar auf das dem Monumentalen zugewandte Schaffen der Maler, aber verlangte auch eine Steigerung der Durcharbeitung der Einzelform und verlieh ihnen damit eine größere Fähigkeit, das Seelenleben zu schildern. Zunächst behält allerdings durchaus das Typische noch die Herrschaft über das Individuelle und Bezeichnende. Es war auch noch gar nicht die Absicht der Zeit und der Künstler, das Einzelwesen mit starker Betonung heraustreten zu lassen; es genügte vollkommen, die allgemeine Seelenstimmung der Epoche festzuhalten, zu schildern. Dieses war die Aufgabe, die den Dolmetschern der religiösen Überlieferung jeder Art in erster Linie oblag.

Drei Schulen sind vornehmlich wichtig: Prag, Nürnberg und Köln. In Prag treffen sich deutsche, französische und italienische Einflüsse. Die Nürnberger Malerschule wächst uneingeschränkter aus der heimischen Kunst hervor. Ein eigentümlich ernster, feierlich großer Zug ist der alten Nürnberger Malerei von Anfang an eigen.

Als die vielleicht höchste Leistung altertümlicher Malerei in Nürnberg darf das zwischen 1380—1422 von Kunz Imhof für den Altar in St. Lorenz gestiftete Bild betrachtet werden.

Abb. 87. Fenster aus der Kathedrale zu Chartres. 13.—14. Jahrhundert.
Nach: „Kunsthistorische Bilderbogen," Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. (Siehe Seite 122.)

Ein kräftiger irdischer Zug in der Auffassung der Form, urteilt Jantschek, ein tieferes Verständnis der Natur verbindet sich hier mit der weihevollen andächtigen Stimmung, welche die ersten Werke christlicher Kunst geschaffen hatte. Ernst durchgearbeitete Charakterköpfe, nicht die überlieferten Typen, kehren sich in Petrus und Paulus, die auf den Flügeln des Altarbildes dargestellt sind, uns zu; von lieblicher gesunder Schönheit ist das Antlitz Mariens, ernst und würdig mit einem Zug sinnender Milde das Antlitz Christi beschenkt, der auf dem Mittelbild Maria die Krone aufsetzt. Die Gestalten sind trotz aller Schlankheit gedrungen, Schultern, Hals kräftig, die Hände von auffallender Sorglichkeit der Durchbildung. In feierlich einfachem, klarem Wurf fällt die Gewandung, kräftig und glücklich gestimmt hebt sich der Farbenakkord rot-grün-blau von dem goldenen Grunde ab.

Allen Schulen voran steht Köln. Die Führer der Zeit von etwa 1380—1414 scheinen Meister Wilhelm und Hermann Wynrich von Wesel, der Nachfolger des ersteren, gewesen zu sein, die die robuste Kraft der älteren kölnischen Kunst in Sentimentalität übergehen lassen.

Die 1370 von W. von Herle gemalten Gemälde des Clarenaltars dürften mit den scharf gezeichneten Köpfen in ihrer delikaten Grazie und in der feinempfundenen Führung der Umrisse der Qualität nach wohl das Beste und Köstlichste darstellen, was die damalige Malerei in Westdeutschland zu schaffen imstande war.

Die Figuren dieser Malerschule, fast körperlose Gebilde, sind von einem so ungewöhnlichen Reiz, daß auch wir noch von diesen feingebildeten Gesichtern auf das lebhafteste angezogen werden. Denn diese kleinen feinen Frauenköpfe überleuchtet eine so wunderbar zarte, innige religiöse Anmut, daß sie wahr und rein aus dem Herzen der Künstler der Rheinlande, des begnadeten Landes der Gottesminne, herausgeflossen sein muß. Unzweifelhaft ist in keiner Schule in Deutschland das religiöse Ideal des ausklingenden Mittelalters mit solch herzlichem Fühlen und mit einem so großen Verständnis für das ästhetische Wollen der Zeit in Kunstform gebracht, wie von diesen Meistern.

Ein Maler ging besonders weit über das hinaus, was die älteren Künstler in Köln geboten hatten. Stephan Lochner, der aus Meersburg am Bodensee stammte und, künstlerisch aus der sogenannten Bodenseeschule hervorgegangen, den gesunden, gemütvollen Realismus des Schwaben mit nach Köln brachte. Er wußte das gesamte künstlerische Gut der kölnischen Schule zusammenzufassen und mit den auftauchenden neuen realistischen Tendenzen zu verbinden, uns aus all diesem ein Werk zu formen, über dem die himmelwärts gerichtete Stimmung des Mittelalters lag, und in dem trotzdem bereits die dem Diesseits so kraftvoll zugewandte Stimmung der Renaissance vorgedeutet verborgen ist.

Lochners Altarbild, das, heute im Kölner Dom, früher in der Rathauskapelle aufgestellt war, läßt uns bei geschlossenen Flügeln die Verkündigung sehen; werden die Flügel aufgeschlagen, so erblicken wir Maria mit dem Kinde, dem die drei Könige mit reichem Gefolge genaht sind. Auf den Innenseiten der Flügel schreiten von links die heilige Ursula mit ihren Jungfrauen, von rechts der heilige Gereon mit seinem Gefolge heran. Wenn in den gedrungeneren Verhältnissen der Figuren, in den etwas breiten, kräftigen Köpfen der Männer, vor allem aber auch in dem runden, vollen Oval der Frauenköpfe die Erinnerung an die Heimat Lochners sich zeigt, so spiegelt sich anderseits in den weltentrückten, wie von himmlischem Glanze überleuchteten Köpfen die Eigenart von Köln wider, und kein Bild dieser Zeit in Deutschland war in so klaren, weichen, leuchtenden Farben, so hell und freudig, so harmonisch gemalt wie dieses. Das Altarbild, etwa zwischen 1440 und 1450 entstanden, läßt bereits einen, wenn auch nur geringen und sehr selbständig verarbeiteten Einfluß der van Eyckschen Kunst erkennen. (Abb. 86.)

In Deutschland war am ganzen Rhein, bis nach Genf hinunter, bis an den Bodensee, bis nach Österreich hinein ein reiches künstlerisches Schaffen bemerkbar, das durchaus selbständig den künstlerischen Problemen der Zeit nachging, nämlich der Aufgabe, den Menschen immer mehr in seinem ganzen Wesen und seiner Erscheinung nach, wie auch die umgebende Natur, die Landschaft künstlerisch zu erfassen. Gerade auf diesem Gebiete haben die süddeutschen Maler recht achtbare Leistungen aufzuweisen, wenngleich die Technik, mit der sie diese Aufgaben zu lösen versuchten, noch recht mangelhaft war.

Hier mußte die große niederländische Malerschule der deutschen die Mittel an die Hand geben. Damit gelangen wir aber dem Streben nach bereits aus der Zeit der Gotik in die der Renaissance.

Einen mittelbaren Ersatz für die verminderte farbige Pracht der Freskomalereien boten die Glasgemälde, die in die ständig nach Höhe und Breite wachsenden Fenster

Abb. 88. Lettner im Dom. Mitte des 16. Jahrhunderts. (Siehe Seite 123.)

eingespannt wurden. Die bis 1400 flächenhaft behandelten Scheiben hielten ihre Bilder in der Ebene der Wand und erfüllten vollkommen ihre raumabschließende Aufgabe.

Hatte in der romanischen Periode, entwickelt uns Bucher, der Teppich als Vorbild für die farbigen Glasfenster gedient, und waren figürliche Darstellungen nur in der Gestalt von Medaillons solchem Teppichmuster eingefügt worden, so boten in der Gotik, die keine größeren Wandflächen bestehen ließ, die Fenster sich zur Aufnahme wirklicher Gemälde dar, und die reicher gefärbten Scheiben waren ein willkommenes Mittel, um die Fülle des eindringenden Lichtes zu dämpfen. Zuerst wurde wohl noch das Teppichmuster als Hintergrund, dann als Bordüre beibehalten: nach und nach aber siegte das Prinzip der Gotik vollständig. Die Einfassungen und Abteilungen der Fenster nahmen die Formen der gotischen Architektur — Baldachine, Giebel, Fialen, Türme usw. — an und stellten so eine Verbindung zwischen dieser selbst und den Glasgemälden her.

Die erste Zeit der Gotik bildet diese architektonischen Einzelheiten ganz flach, aber bald nach 1320 beginnt, wie das berühmte Dreikönigsfenster in Köln (1322) beweist, die perspektivische Zeichnung der Bauformen. Auch das Blattwerk, das in der Frühgotik so wundervoll

naturalistisch gebildet wurde, gewinnt ständig an voller Form. Nichts beweist so sehr den Sieg der Gotik, des germanischen Geistes über den römischen, als diese Rosen, Ahorn, Eichen, Wein- und Hopfenblätter, die die gotischen Dome zieren. Bei diesem Beginnen unterstützten den Maler neue Errungenschaften der Technik, besonders das zuerst um 1300 in Blumenstein (Schweiz) nachweisbare Silbergelb, eine aus gebranntem Ocker und schwefelsaurem Silber bereitete gelbe Schmelzfarbe, die vom zarten Hellgelb bis zum schildpattartigen Goldbraun getönt werden kann. Der Sage nach ist ein Deutscher der Erfinder; jedenfalls ist für Frankreich, England und Deutschland diese namentlich in der Spätgotik ausgenutzte Farbe erst ca. 1330 in erhaltenen Werken nachweisbar. Ferner stand dem Glasmaler damals das rote Überfangglas zur Disposition, das bald als Hintergrund anstatt des früheren Blau herrschend wurde, und innerhalb dessen lichte Stellen durch Wegschleifen geschaffen werden konnten. Die aus dem Überfang herausgeschliffenen Partien ließen sich auch mit anderen Farben kolorieren. Weiterhin erzielte man Mischfarben durch Auftragen der einen Grundfarbe auf die eine oder die andere Seite der Glastafel.

Der Reichtum an erhaltenen Werken in der Schweiz und in Deutschland, Frankreich ist selbst heute noch so groß, daß von einer Erwähnung, auch nur der bedeutendsten, abgesehen werden muß. England folgt Frankreich, und Italien macht wenig Gebrauch von Glasgemälden. In Frankreich verließ man zuerst die sattfarbigen Fenster, um zu heller, zarter gestimmten Bildern überzugehen, die immer ausgesprochener mit der Tafelmalerei zu konkurrieren begannen. (Abb. 87.)

Der Mosaikhintergrund mit regelmäßiger Rauten- und Rosenmusterung, der den Flächenstil so stark betont hatte, leichtere Damastmuster auf rotem oder blauem Glase gemalt, nahmen den Hintergrund ein. Neben dem Damast wird mit immer größerer Vorliebe eine perspektivische Raumvertiefung seit der Mitte des 15. Jahrhunderts beliebt.

Man vertiefte die Bauformen, die Zimmer, schließlich die Landschaft perspektiv, als ob man auf einer Tafel male, und vergaß dabei, daß das durchscheinende Licht die verschiedenen künstlich hergestellten Gründe wieder zusammenwarf. Allerdings wurden die technischen Mittel ständig erweitert. Das Überfangglas wurde raffinierter verwendet, nicht bloß rot auf farblosem Glase, sondern auch andere Farben und zwar häufig ihrer mehrere übereinander, die nach Belieben weggeschliffen werden konnten. Auch hatte man eine neue Farbe für das Fleisch, die wahrscheinlich aus gebrannter Umbra und Eisenoxyd bereitet wurde. Ferner wurde die Ausnutzung aller Farbenmittel in steigendem Maße nach der rein malerischen Seite unausgesetzt intensiver, besonders nachdem die Tafelmaler den Glasmalern die Entwürfe zu liefern begannen. Um 1500 herrschte die malerische Auffassung vollkommen. Sicher hat die monumentale Kirchenglasmalerei dadurch ihre innerste Kraft eingebüßt, in gewisser Hinsicht sogar selbst zu ihrem allmählichen Verschwinden beigetragen.

Betrachten wir nun die eigentliche Innenausstattung der Kirche, so wird unser Auge zunächst auf dem Fußboden haften bleiben. Bereits in romanischer Zeit schmückte man mit musivischen Mustern, mit Baupflaster den Boden. In der Zeit der Frühgotik fanden gepreßte Fliesen, glasierte und unglasierte rote oder porphyrartige, dunkelfarbige Platten mit vertiefter oder im Flachrelief gehaltener Zeichnung Verwendung. Dergleichen Fußböden, die sich nur in Bruchstücken erhalten haben, finden sich in England, Frankreich, Skandinavien und im Gebiete des nord- und des süddeutschen Ziegelbaues vor.

Der später immer stärker auftretende Wunsch, in der Kirche ein Grabmal zu finden, verdrängte im späten Mittelalter diese alten Fußböden zugunsten steinerner und erzener Grabplatten, die in den Boden eingelassen wurden.

Das sehr verlängerte Chor wird seit dem 13. Jahrhundert nicht mehr durch Schranken, sondern durch einen förmlichen Querbau mit einem Lesepult, dem Lettner, von den Kirchenschiffen getrennt.

Unter dem Gestühlwerke der Kirchen nehmen wegen ihrer mehr oder weniger reichen künstlerischen Ausstattung die Chorstühle die erste Stelle ein.

Sie werden zwar seit dem 11. Jahrhundert erwähnt, die Entstehung der im späteren Mittelalter üblichen hölzernen Gestühle dieser Art dürfte jedoch nicht früher als etwa in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts fallen. Wir verstehen unter Gestühl die in Kloster- und Stiftskirchen an den beiden Langseiten des Chores aufgestellten längeren oder kürzeren Reihen von Sitzbänken, die sich in einzelne Armsitze teilen. Die hinterste Reihe, über dem Fußboden durch einige Tritte erhöht, hat gewöhnlich eine hohe Rückwand mit überragender Baldachinkrönung, während die übrigen Reihen sich nach und nach abstufen und durch Zugänge zu der hintersten Reihe unterbrochen werden. Jeder einzelne Sitz ist zum Aufklappen eingerichtet, mit einer sogenannten Misericordia versehen, einer Art Stütze für die beim Stehen ermüdeten

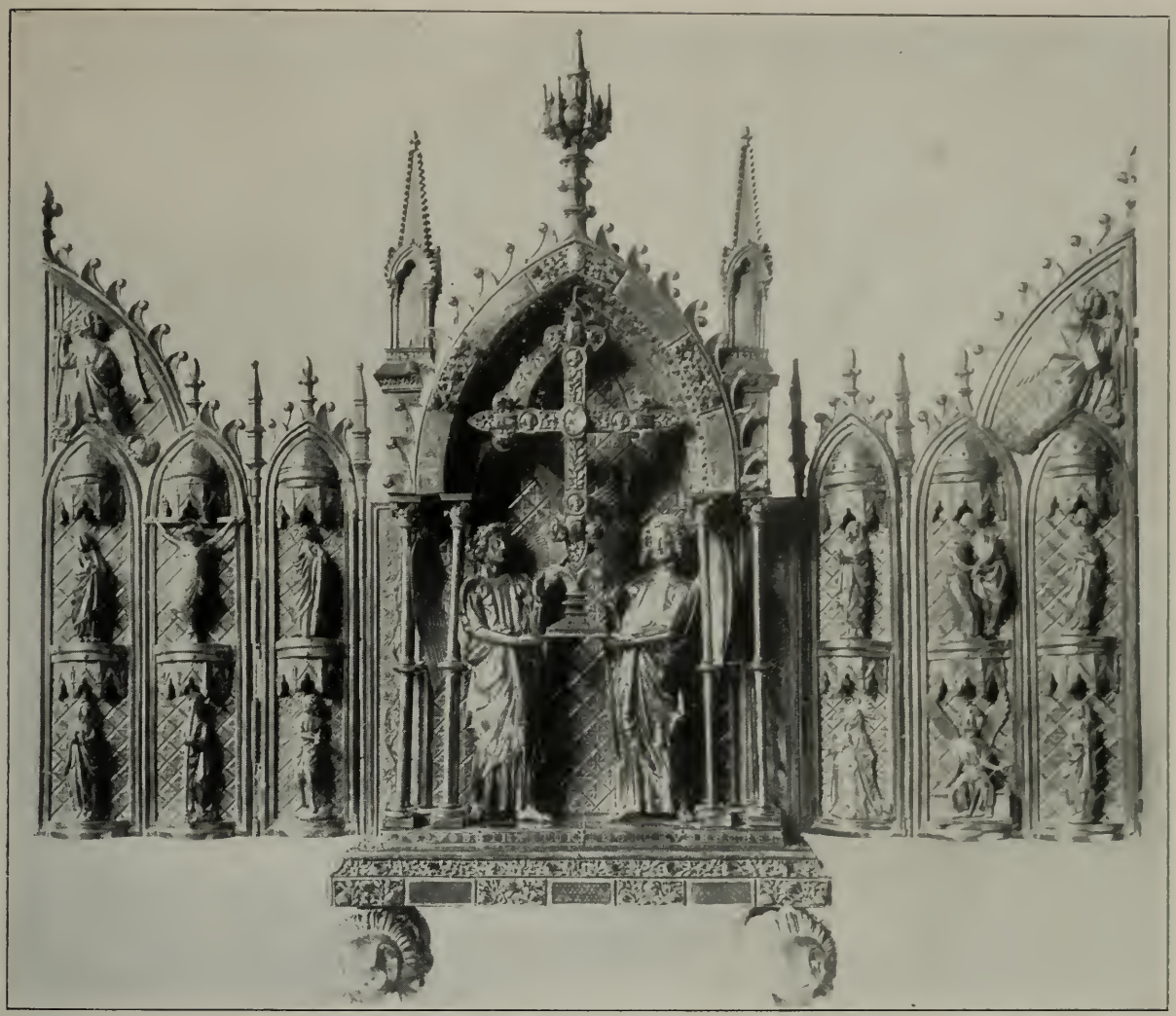


Abb. 89. Triptychon mit Reliquien. 13. Jahrhundert. Aus der Sammlung Rothschild im Louvre. (Siehe Seite 124.)

oder leiblich schwachen Mönche. Dieser Einrichtung entsprechend sind doppelte Armlehnen vorhanden. Das Rückgetäfel der hintersten Stuhlreihe ist gewöhnlich mit Bildwerken geschmückt und wurde mit gestickten Teppichen (Rücklaken) überhängt; auf den Sitzbrettern lagen Polster und vor denselben Fußdecken. (Otte.)

Am Ausgange des Mittelalters finden sich auch ausgedehntere Laiengestühle, teils für größere Korporationen, wie in der Marienkirche zu Lübeck die Stühle der Bergenfahrer, der Nowgorodfahrer [von 1523] und der Schonenfahrer [von 1506], teils an bestimmten Stellen der Kirche, namentlich an der Westseite des Schiffes. Beichtstühle von besonderer Einrichtung, wie sie anscheinend erst seit dem Tridentiner Konzil in katholischen Kirchen gebräuchlich geworden sind (mit hohem Aufbau, Mittelwand, Sprechgitter und Vorhang), sind im Mittelalter nicht nachgewiesen, der Beichtiger saß, wie bildliche Darstellungen des Bußsakramentes erweisen, auf einem gewöhnlichen Lehnstuhle.

An Stelle der antiken Ambonen, belehrt uns Otte des weiteren, die zu den kirchlichen Vorlesungen durch den Diakonus bestimmt und im Unterchore aufgestellt waren, wo sie einen Teil der den letzteren umschließenden Schranken bildeten, trat im 13. Jahrhundert der Lettner (Abb. 88), dessen Lesepult als Kanzel zum Abhalten der Predigt benutzt wurde, was in Deutschland noch im 14. Jahrhundert die Regel gewesen zu sein scheint, während in Italien, dem Vaterlande der predigenden Bettelmönche, die Kanzel bereits im 13. Jahrhundert von dem Lettner getrennt und zuerst in der Nähe des letzteren, dann an einem Pfeiler auf der Nord- oder Südseite des Mittelschiffes als selbständige, auf Säulen ruhende Empore errichtet wurde. Die Gotik gab der aus Stein oder Schnitzwerk gebildeten Kanzel eine vieleckige Form, die unten von einer Säule, von einem Kragsteine, später auch von einer Menschen- oder Tiergestalt usw. getragen

wird, und über der, um das Verfliegen des Schalles in den hohen Räumen zu mäßigen, ein pyramidalisch gekrönter Baldachin (Schalldeckel, Kanzelhaube) angebracht ist.

Diesen Holzarbeiten seien die wenigen für die Sakristeien hergestellten Kastenarbeiten, die wir aus frühgotischer Zeit besitzen, angereiht. Es handelt sich um einige Schränke und Truhen. Die schönsten Schränke von ca. 1300 besitzt Wernigerode, in denen das alte Giebelmotiv (Halberstadt) bewahrt, aber durch Flachschnitzerei von Drachen leichter, zierlicher geworden ist. Der Aufbau erfolgt im alten Bohlenverfahren mit langen Eisenbändern. Die Truhen dieser Zeit sind ebenfalls nur aus Brettern errichtet, zwischen zwei aufrechtstehenden schmäleren ist ein wagerechtes eingespannt und mit Spitzbogenreihen beschnitzt.

Die erste Orgel (organon) kam um die Mitte des 9. Jahrhundert ins Frankenreich, und zwar als ein Geschenk von Byzanz an Pipin, der sie in Compiegne aufstellte. Eine andere bauten die Künstler Karls des Großen, die es den Griechen abgesehen hatten, für das Münster zu Aachen, wo sie zuerst in kirchlichem Gebrauche erscheint und bei aller Unvollkommenheit dennoch so großen Beifall fand, daß vom 10. Jahrhundert ab in den bischöflichen Kathedralen und in manchen Klosterkirchen in und außer Deutschland (in Reichenau schon unter Ludwig dem Frommen) Orgeln gebräuchlich wurden.

Im allgemeinen war die Verbreitung eine langsame; dennoch befanden sich seit dem Ende des 13. Jahrhunderts, und nachdem die Kunst des Orgelbaues wesentlich fortgeschritten war, in bedeutenderen Kirchen gewöhnlich zwei Orgeln, eine größere, die auf einer Empore am westlichen Ende des Mittelschiffes, und eine kleinere, die auf dem Lettner ihre Stelle erhielt. In ihrer seit dem 15. Jahrhundert vervollkommneten Einrichtung gilt die Orgel für eine Erfindung der Deutschen.

Mit zwei Worten sei auch der ursprünglich streng verbotenen, aber im späteren Mittelalter bereits fast überall durchgedrungenen Sitte gedacht, Verstorbene, besonders geistlichen und adligen Standes, in den Kirchen und deren Nebenräumen zu begraben und die Stätten mit Denkmälern zu bezeichnen; der hohe Chor blieb indes in der Regel von Gräbern frei, und außer gekrönten Häuptern wurden nur die Stifter der Kirchen hier beigesetzt. Während das Mittelschiff gewöhnlich der höheren Geistlichkeit vorbehalten war, wurden die niederen Geistlichen und vornehme Laien, diese meist wohl nur infolge von Stiftungen oder gegen sonstige Bezahlung, in den Seitenschiffen und Kreuzgängen begraben; die Würdenträger der Klöster nicht selten im Kapitelsaal. Die Grabdenkmäler sind der Form nach entweder liegende oder stehende; letztere gehören, mit einigen Ausnahmen aus dem früheren Mittelalter, erst späteren Zeiten an.

Die Altäre zu schmücken fiel in erster Reihe der Goldschmiedekunst zu. Das Zeitalter der Gotik drängte das emaillierte Kupfer zurück und verlangte wieder das Edelmetall. Frankreich, als Wiege der Gotik, geht natürlich auch in dieser Hinsicht voran. Die Silberschmiede dieser Länder wetteifern zuerst mit der mächtig erwachsenen Steinplastik, indem sie überall getriebene Einzelfiguren und Reliefs aufzustellen, anzuordnen versuchten. Man läßt etwa die kastenförmigen Reliquien von Einzelfiguren halten, stellt Kreuzigungsgruppen auf, liebt es, monumentale Köpfe und Halbfiguren als Reliquienbehälter zu bilden. Die Bauform der Gotik bemächtigte sich vornehmlich der Reliquienschreine (Abb. 89), wie etwa an dem 186 cm langen Silberschreine in Nivelles (um 1280), der als gotische Kathedrale gedacht und mit Bildwerken geziert ist. Der Patroklusschrein des Soester Meisters Rigifried von 1313 (Berlin) ist sogar noch weit strenger als Kirche erbaut, deren Wänden Heilige und Apostel als Standbilder vorgestellt sind. Im 14. Jahrhundert sind die Monstranzen in Gestalt eines gotischen Turmes mit durchbrochener Helmspitze überall beliebt.

Selbst in Italien steht das Goldschmiedehandwerk unter dem Einflusse der gotischen Baukunst und bleibt für die Elemente der romanisch-antiken Ornamentik stärker herrschend, vornehmlich die Akanthusranke, während im Norden ja gerade die naturalistisch behandelten einheimischen Blätter und Blumen einen höchsten Ruhmestitel der Edelschmiede ausmachten. Es ist in dieser Hinsicht kaum etwas Schöneres zu erblicken, als der Buchdeckel aus St. Blasien, der getriebene auf niellliertem Grunde stehende Figuren und die köstlichsten Ahornblätter wie im Silberschmelz Fruchtranken aufweist.

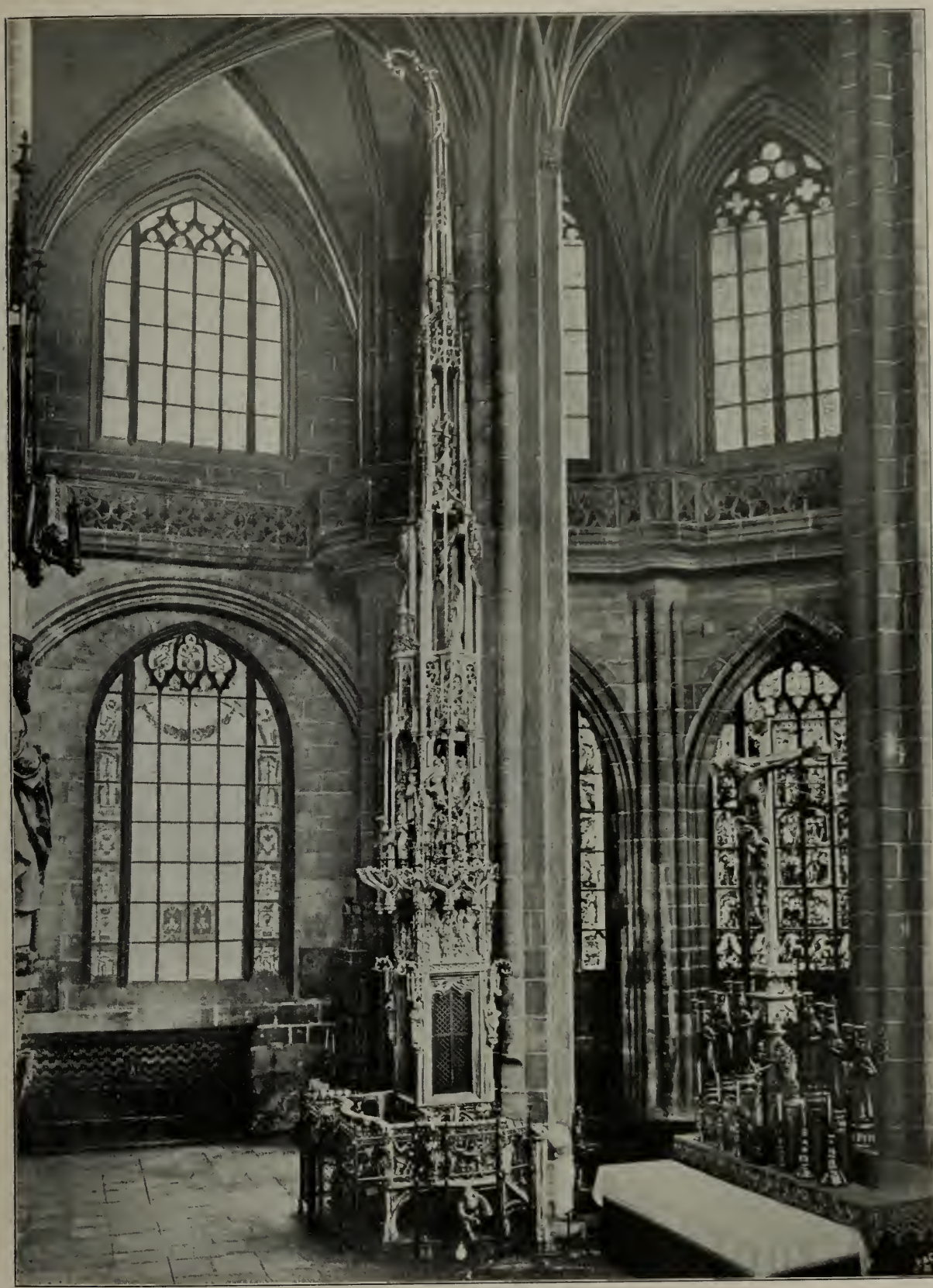


Abb. 90. Sakramentshäuschen von Meister Krafft in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg. (Siehe Seite 126.)

Die Entwickelung gipfelte in den Reliefbildern, die in die Silberplatte eingeschnitten wurden, so daß die von dem dünnsten durchsichtigen Email bedeckten Höhen als Lichter, die Tiefen als Schatten wirken.

Italien besitzt in dem Kelch des Sienesen Guccio, den Papst Nikolaus V. (1288—1292) bestellte, das älteste durchgebildete Beispiel, und behält auch durch die Menge und den Umfang der Denkmäler im 14. und 15. Jahrhundert den Vorrang. Das großartigste Monument hat

Abb. 91. Kelch mit Email translucide aus der St. Johanniskirche in Nürnberg. 14.—15. Jahrhundert.

Ugolino di Vieri 1338 für den Dom von Orvieto gebildet: das silberne Gehäuse für das von der „Messe in Bolsena" herrührende blutige Kelchtuch, eine ca. 180 cm hohe Tafel in der Form der Fassade des Domes von Orvieto mit zwölf großen emaillierten Flachreliefs.

In Deutschland gebührt der oberrheinischen Goldschmiedekunst der Vorrang bei der Ausübung dieser Technik, die sich auch bei uns sehr schnell verbreitete. Ein schönes Beispiel bietet ein Kelch im Mainzer Dom.

Frankreich und Flandern bildeten ebenfalls den Silberschmelz selbständig aus, während er nach Spanien von Italien eingeführt wurde. Er wurde in diesen Ländern im allgemeinen in kleineren Werken, wie Kelchen, Patenen, Ziborien, kleinen Flügelaltären, Vortragskreuzen, Bischofsstäben u. dgl. verwendet.

Daß auch in diese Gefäße und Gebrauchsgegenstände im kirchlichen Leben überall die gotischen Bauformen eindrangen, versteht sich nach dem Gesagten von selbst; aber erst die Spätgotik bemächtigte sich dieses Kleingerätes völlig. Denn die großen Aufgaben treten in dieser Zeit zurück, ihr gehört vor allem die große Menge erhaltener Kelche, Kreuze und Monstranzen. Insbesondere hat Deutschland in den Turmmonstranzen die gotischen Bauformen in jeder Hinsicht ausgenützt.

Dem Fronleichnamsfeste, dessen allgemeine Einführung erst dem Papste Johann XXII. im Jahre 1316 gelungen zu sein scheint, verdanken die Monstranzen ihren Ursprung.

Da sich dieses Fest, das zuerst seit 1246 in der Diözese Lüttich gefeiert worden war, nur allmählich und strichweise weiter verbreitete, so kann es nicht befremden, daß die meisten Monstranzen erst aus dem 15. und 16. Jahrhundert herrühren; offenbar haben denselben die bereits früher vorhandenen gotischen Reliquienmonstranzen zum Vorbilde gedient. Es sind nach Otte tragbare Tabernakel, die, auf einem dem gotischen Kelchfuße gleichenden Untersatze ruhend, den größten Reichtum in der Entwickelung der dem gotischen Turmbau entlehnten konstruktiven und dekorativen Formen im entschiedensten Hochstreben zeigen. In der Mitte des Tabernakels befindet sich gewöhnlich in viereckiger, seltener und später in runder Umrahmung das durchsichtige zylindrische oder eckige Kristallglas zur Aufnahme der Hostie. Die Werke in Eltville, Tiefenbronn, Bern usw. seien als Beispiele kurz erwähnt.

Im Zusammenhange hiermit sei der Sakramentshäuschen gedacht, die namentlich in der spätesten Zeit der Gotik zu bedeutsamen Stücken der Innenausstattung der Kirchen wurden. Die Hauptmasse ist aus Stein, einige wenige sind aus Holz gearbeitet. Das berühmteste von all diesen vielen kleinen und auch ansehnlich großen ist das in der Lorenzkirche zu Nürnberg von Meister Kraffts kunstfertiger Hand gearbeitet. (Abb. 90.)

In Spanien tritt an die Stelle dieser Sakramentshäuschen die Kustodie, die als ein offenes in mehreren Geschossen sich verjüngendes Gehäuse gedacht ist, in die die Hostienmonstranz gestellt wird. Die Aufgabe fiel immer dem Silberschmiede zu. Die Dome von Cadiz, Toledo, Cordoba, Barcelona besitzen wunderbare Arbeiten dieser Art.

Von dem kleinen Altargerät sei zuerst der Kelche Erwähnung getan.

Bei den Kelchen herrscht, so entwickelt Otte, im 14.—16. Jahrhundert das Polygon und der Spitzbogen, wovon eine größere Schlankheit in der äußeren Erscheinung der durchschnittlich 0,16 bis 0,21 hohen, regelmäßig aus vergoldetem Silber verfertigten Kelche die notwendige Folge war. Der Kelch im engeren Wortsinne verläßt die Halbkugelform, wird eiförmig, kegelförmig, zuletzt geschweift oder kuppelartig gerundet. Der in der früh-romanischen Zeit ganz fehlende, später sich einschiebende Ständer wird zu einem selbständigen Hauptteile und nimmt statt der bisherigen kreisrunden bald die vieleckige Gestalt an. Der Knauf bleibt zwar anfangs noch eine plattgedrückte Kugel, jedoch mit vielen Einkerbungen; häufiger indes treten auf ihm sechs runde oder übereckgestellt viereckige Zapfen hervor. Der Fuß zerlegt sich in die Form der sechsblätterigen Rose und steigt steil zum Ständer empor. (Abb. 91.)

Die Kannen (Meßpollen) scheinen erst in spätgotischer Zeit einen bestimmten Typus angenommen zu haben; sie kommen stets paarweise, auf einer Schüssel stehend, vor. Der polygone bauchige Körper ist gewöhnlich aus Glas; Fuß, Henkel, Klappdeckel und zur Sicherung des Glases Streifen längs desselben aus Metall (Silber); auch gänzlich aus Metall, zuweilen emailliert. Selbst die Weihrauchgefäße wurden in der Spätgotik oft aus Silber gefertigt. Ihre Formensprache ist natürlich auch der gotischen Architektur entnommen. Die Aquamanile, gern in Form eines phantastischen Tieres, aus denen dem Priester das Wasser über die Hände vor und nach dem Messelesen gegossen wurde, waren nur selten aus Silber, für gewöhnlich aus Bronze oder Messing.

Das Alter der Sitte, auf den Altären neben dem Kreuze zwei Leuchter aufzustellen, läßt sich zwar nicht näher bestimmen, doch kommen die Altarleuchter mindestens seit dem 12. Jahrhundert sicher vor und scheinen im 13. Jahrhundert allgemein eingeführt, neben den in früherer Zeit (14. Jahrhundert) anscheinend allein üblichen, vor dem Altare aufgehängten Lichterkronen und großen Standleuchtern, die wenigstens in einzelnen Kirchen beibehalten wurden. Die Stelle dieser Armleuchter war vor dem Altare, und die sieben Arme wurden auf die sieben Gaben des Heil. Geistes bezogen. Ein ausgezeichneter Lichtträger war auch die am Ambo stehende Säule, die die Osterkerze trug, wie solche in italienischen Basiliken noch in großer Menge und Schönheit vorkommen.

Die gotischen Leuchter sind dagegen meist ganz einfache handwerkliche Gelbgießerarbeiten: der Fuß ist rund und profiliert, die Röhre in ebenmäßigen Abständen mit Ringen besetzt, von denen der mittelste am kräftigsten hervortritt, die Schüssel zum Aufnehmen des Wachses breit und gegliedert. Das einzige Ornament pflegt in der Durchbrechung des Fußes mit Vierpäßchen zu bestehen und etwa in der Zinnenkrönung des Schüsselchens, die noch an die Mauer des himmlischen Jerusalems erinnern könnte.

An besonders bezeichnenden Metallarbeiten besitzen die gotischen Kirchen vor allem noch die Taufbecken, Lesepulte, Wasserkannen aus Erz und Messing und Zinn. Norddeutschland und die Niederlande nahmen in dieser Technik die erste Stelle ein.

Die Träger dieser Taufkessel bestehen gewöhnlich aus hockenden oder liegenden Löwen, stehenden oder knieenden halbbekleideten Menschen; Heiligenbilder, Flachreliefs umziehen das Becken. Im Osten Deutschlands verwandte man im späteren Jahrhundert auch Zinn. In Gelbguß waren gern die Lesepulte am Lettner in Form eines Adlers mit ausgebreiteten Flügeln gegossen.

Schon die romanische Zeit hatte Stickerei wie Wirkerei in reichem Maße in den Dienst der Kirche gestellt, und im Zeitalter der Gotik wird zwar die Mannigfaltigkeit der Verwendung von Stoffen nicht wesentlich erweitert, wohl aber die Qualität der Leistungen erhöht. Denn die Gotik bringt die Stickerei zu einer ganz außerordentlichen Blüte. Der Grund liegt nicht zum mindesten darin, daß seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts die Stickerei in die Hände berufsmäßiger Gewerbetreibender kam. Die Nonnen und Hausfrauen beschränkten sich ständig mehr auf einfachere Arbeiten.

Abb. 92. Kästchen mit Elfenbein-Auflagen aus dem 14.—15. Jahrhundert.
(Siehe Seite 128.)

Die glänzendsten, heute noch nach

so vielen Jahrhunderten in herrlicher Schönheit strahlenden Werke dieser Nadelmalerei sind die Chormäntel und die Altarbehänge.

Die Frühzeit der Gotik, heißt es nach Fischbach, teilte nach 1250 die Fläche der Chormäntel, wie es schon die romanische Stickerei getan hatte, in Kreise ein, die biblische Bilder oder Heiligenlegenden umschließen. Ein Beispiel dieser ältesten Art ist das nach 1268 gearbeitete Pluviale mit Bildern von Päpsten, das Nikolaus IV. 1288 seiner Vaterstadt Ascoli Piceno geschenkt hatte.

Bei der nächstfolgenden Gruppe, die noch bis vor 1300 zurückreicht, sind die Kreise durch gotische Vierpaßfelder ersetzt, die aneinander geschoben oder verschlungen die Gruppenbilder und Einzelfiguren umrahmen.

Eine befriedigende Lösung ergab erst die dritte Entwickelungsstufe, die die figürlichen Darstellungen in drei konzentrische Reihen von Spitzbogennischen unterbrachte. Diese Gattung wurde im 14. Jahrhundert die vorherrschende, und sie umfaßt die vollendetsten und reichsten Nadelmalereien der Frühgotik. Hierher gehören die wohlerhaltenen Chormäntel in Bologna (Museo civico), in Pienza, in der Laterankirche, im Dom von Toledo.

Den größten Ruf in solchen Arbeiten besaß England, das Frankreich und Deutschland bis ca. 1350 entschieden übertraf; späterhin wurde zu handwerksmäßig gearbeitet.

Die französische Stickerei nahm dieselbe formale Entwickelung, mußte aber in der Güte der Arbeit gleich der deutschen hinter der englischen und der italienischen zurücktreten. In Italien bildete Florenz einen berühmten Mittelpunkt.

Die spätgotische Stickerei schritt insofern technisch über sich selbst hinaus, als sie vollkommene Bildwirkung erstrebte. Die flandrische Nadelmalerei, angeregt durch die Blüte der Malerei ihres Landes, haben in dieser Hinsicht technische Wunderwerke geboten, ohne naturgemäß ihren Zweck ganz zu erreichen. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts übertrieb man die realistische Wirkung durch zu stark betonte Reliefstickerei. Als Höhepunkt wird eine Kasel im Dom zu Krakau bezeichnet, auf deren Kreuz das Leben des heil. Stanislaus in sieben perspektivisch behandelten Reliefbildern dargestellt ist.

Die Stickereien, die die Klöster lieferten, waren meistens Altarbekleidungen und Wand- und Stuhlbehänge. Sie sind durchschnittlich auf starker Leinwand und mit teppichartiger Wirkung gearbeitet, von einer sorgfältigen Ausmodellierung der Gegenstände ist nichts zu bemerken, nur einfache, holzschnittartige Linien geben die Innenzeichnung.

Einen ebenso bedeutsamen Aufschwung wie die Nadelarbeit hatte die Wirkerei genommen, die in den Kirchen zur Bekleidung der Wände, zum Abteilen von Räumlichkeiten mancherlei Art, als Rücklaken u. dgl. m. noch immer gern verwendet wurde. Die wichtigsten Fabrikationszentren befinden sich in den Niederlanden, wo wiederum die Stadt Arras sich eines besonderen Rufes erfreut.

In Deutschland scheint Nürnberg neben manchen anderen Städten vornehmlich geschätzt gewesen zu sein. Die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts wird als die Blütezeit angesehen. Die Szenen sind natürlich in Zeittracht gegeben und der kirchlichen Legende entnommen.

Besonders wertvoll waren die Seidenwebereien, die Italien, als damals unerreicht, seit dem 15. Jahrhundert lieferte.

Die Stadt Lucca trat vor allen anderen als Erbe der sizilianisch-sarazenischen Seidenweberei auf, die neben den realistisch behandelten gotischen Ziermotiven die des Orients, besonders das Granatapfelmuster verwendete. Ein wunderbares Werk, eine Kasel, befindet sich in Halberstadt, auf der chinesische Drachen, persische Jagdbilder, Burgen und Segelschiffe in klarer Flächenabteilung, aber doch recht willkürlich in der Erfindung zu sehen sind.

Wenngleich die schönen Elfenbeinschnitzereien der Gotik nicht unmittelbar zur Ausschmückung der Kirche gehören, so sind sie doch so innig mit dem kirchlichen Leben verknüpft, daß sie hier eine Erwähnung finden dürfen.

Die Hauptmasse der Werke wird Pariser Werkstätten zugewiesen, anderseits sind so überaus reizvolle Arbeiten in erheblicher Anzahl in Deutschland erhalten, daß wir sicher, besonders am Rhein, eigene Schulen annehmen dürfen. Die Elfenbeinschnitzer folgten natürlich der Großplastik, wissen aber mit ihrem Material so gut umzugehen, daß ihre kleinen Werke ein ganz persönliches Gepräge erhalten. Die zierliche, weiche, sehnsuchtsvolle Grazie des gotischen Frauen- und Engelideales ist nirgends vollendeter als gerade in diesen Elfenbeinschnitzereien zum Ausdruck gelangt. Es handelt sich vornehmlich um kleine Muttergottesstatuetten und um Klappaltärchen mit biblischen Reliefbildern unter einer Spitzbogenarchitektur. (Abb. 92.)

b) Die Burg.

Die Burg nahm in der Zeit der Gotik die Fortentwickelung einfach in der Richtung, daß eine immer größere Wohnlichkeit erstrebt wurde, soweit es die Verhältnisse irgendwie gestatteten — und das muß nur in geringem Maße möglich gewesen sein.

Ulrich von Hutten schrieb: „Ob die Burg auf einem Berg oder in einer Ebene liegt, immer ist sie nicht zur Behaglichkeit, sondern zur Befestigung erbaut, innen eng, mit Vieh- und Pferdeställen zusammengedrängt, da sind nahebei dunkle Kammern mit Kanonen, mit Pech und Schwefel und was sonst zur Kriegsrüstung gehört, vollgefüllt. Überall riecht man den Gestank des Schießpulvers, dann die Hunde und ihren Unrat, auch ein schöner Duft, wie ich meine usw."

Grundsätzlichen Änderungen unterlagen die Burgen des Feudaladels erst nach der Erfindung der Feuerwaffen; bis dahin kamen nur stilistische Änderungen in Frage. Der

Abb. 93. Der große Remter in der Marienburg. (Siehe Seite 130.)

gotische Kirchenbaustil ließ diese Wehrbauten „architektonischer" werden und beschenkte sie mit zierlicher Meißelarbeit.

Unter günstigeren Verhältnissen wurden natürlich die befestigten Wohnstätten der fürstlichen Familien erbaut. Da die politischen Verhältnisse im allgemeinen eine größere Sicherheit vor der Belagerung eines fürstlichen Schlosses boten, so nahm man bei der Erbauung solcher fester Schlösser auch in steigendem Maße auf Bequemlichkeit und Luxus Bedacht.

Wie trotzdem deutlich erkennbar das sich entwickelnde „feste" Fürstenschloß mit der mittelalterlichen Burg zusammenhing, beweist für Deutschland am klarsten die Albrechtsburg bei Meißen. Sie ist nach alter Sitte auf einem Hügelrücken gelegen. Obgleich sie also in der Grundrißentwickelung beengt ist, fällt es doch in dieser sofort auf, wie Arnold von Westfalen (1471) danach strebte, eine freiräumige und möglichst regelmäßige Gruppierung der Bauten um den Hof herum, bzw. um die zentral gelegene isolierte Kapelle zu erreichen; auch im Aufbau; denn dadurch, daß er die Streben in das Innere des Palastes zieht, erhält er eine glatte Fensterwand mit Horizontal-

teilung und großen Lichtgebern. Die Räume selbst gewinnen durch Säulenstellungen und mannigfache Wölbungsarten einen weiträumigen Charakter, den Malerei und zierliches Meißelwerk auch zu einem heiteren gestalten.

Ganz andere Wege ging der Vollender der Marienburg in Preußen, Winrich von Kniprode (1351—1382), die gewöhnlich, aber unrichtigerweise der Albrechtsburg in Meißen gegenübergestellt wird; denn die Marienburg ist ihrer ursprünglichen Anlage nach, wie alle Ordensburgen, ein befestigtes Kloster. In der Mitte der Anlage liegt deshalb der doppelgeschossige Kreuzgang, um den die Räume, profanem wie kirchlichem Gebrauch gewidmet, herumgelegt sind. Die Ecken flankieren Türme. In der früheren Vorburg wurden die berühmten Bauten für die Hofhaltung der Hochmeister errichtet. Dies Mittelschloß ist allerdings ein Werk würdigster Pracht und gediegenster Ausführung, wie es kaum zum zweiten Male in Deutschland existiert.

Der Außenbau bietet schon das Bild fürstlicher Macht. Gegen die Nogat treten zwei mächtige Eckpfeiler, dazwischen drei schmälere hervor und hinauf bis zum Zinnenkranz. Die Fenster der verschiedenen Stockwerke sind in die zurücktretende Mauer eingebettet, nur neben den Fenstern des Remters sind diese Pfeiler unterbrochen und durch Doppelsäulen von rotem Granit ersetzt. Hier öffnet sich der weltberühmte Remter in weiten Fenstern. (Abb. 93.) Ein länglicher Saal von bedeutenden Verhältnissen, durch hohe spitzbogige Fenster beleuchtet, in welchem drei schlanke Granitsäulen mit Kapitälen von edelster Bildung ein Palmgewölbe tragen, das an Leichtigkeit und Eleganz alles übertrifft, was die gotische Baukunst aller Länder in ihren schönsten Werken geleistet hat. Von den zarten Pfeilern im kühnen Schwunge aufsteigend und

Abb. 94. Höfischer Tanz. Aus einer Romanhandschrift vom Jahre 1462. (Siehe Seite 132.)

Abb. 95. Schloß Hatfield, englischer Bau des 12.—13. Jahrhunderts. (Siehe Seite 132.)

beim Durchblicke von verschiedenen Standpunkten die mannigfaltigsten Durchschneidungen gewährend, trägt dies Gewölbe den Charakter ritterlicher Gewandtheit und Eleganz und zugleich den der Strenge und Einfachheit, ohne jede Spur des Üppigen und Weichlichen. (Schnaase.)

Das Fürstenschloß dieser Zeiten entwickelt sich am fruchtbringendsten für die Zukunft in Frankreich. Die Zeitläufte waren hier ruhigere, die Geldmittel und das Luxusbedürfnis, der Geschmack größer und feiner. Vor allem lebte ein mächtiges lebens- und kunstfrohes Königshaus im Zentrum des Reiches. Die Bauten dieser Könige boten demnach das Vorbild. Karl V. gruppiert den ganzen quadratischen, in regelmäßiger Etagenbildung errichteten Bau des Louvre (1204 erbaut) um einen quadratischen Hof, ließ durch Raymond du Temple ein reich geschmücktes Treppenhaus aufführen, das durch offene Galerien mit dem Donjon, dem Hauptturm, und dem Haupthaus verbunden wurde. Trotzdem behagte dieser durch die Befestigungsanlagen bewegte Bau dem Fürsten nicht, und er begann das Hôtel solennel des grands abattements.

Die Anlage umfaßte zahlreiche Höfe, unter diesen einen Turnierhof, Gärten mit Laubgängen, sogar einen Tiergarten, Wohnungen für den König, die Königin, Prinzen und Vasallen und Günstlinge und hatte die Größe eines ganzen Stadtviertels. Die Pracht der mit Malereien und anderem Schmuck gezierten Gemächer war eine außerordentliche. (Adamy.) Erhalten ist aber nichts, weder von diesem Louvre, noch von diesem Schloßbau, als ein Miniaturbild.

Allmählich drang man zu noch freieren Baudispositionen vor. In der Gesamtanlage bleibt es allerdings bei der Anordnung, wie sie sich im Mittelalter herausgebildet hatte: jedes vollständige Schloß hat zwei Höfe, einen äußeren (basse cour), um den sich die Stallungen und Wirtschaftsgebäude legen, und einen inneren (cour d'honneur), den die herrschaftlichen Wohnräume samt den Dienstlokalen umgeben. Ein Wassergraben, sowie Mauern mit Türmen umschließen die ganze Anlage, ganz wie in der feudalen Zeit.

Aber alle diese Formen erhalten einen neuen Sinn. Die Türme, ehemals nur zur Verteidigung dienend, mit spärlichen Öffnungen, mit Zinnenkranz und Machicoulis, Schießscharten, werden zu Wohnräumen, erhalten große Fenster zum Ausschauen in die

Landschaft; man legt jetzt die Flucht der Wohnräume gern nach außen, um des Blickes in die umgebende Natur froh zu werden. Denn nicht bloß der vorbeiziehende Strom, Wald und Wiese und ein Hügelzug locken zur Aussicht; auch die Kunst trägt zur Verschönerung der Umgebung bei. Gartenanlagen, Blumenparterres mit Terrassen, Pergolen und Springbrunnen geschmückt, umgeben fortan den Herrensitz, und ein stattlicher Park bildet den Übergang zu Wald und Feld. Der Eingang, früher aus einem großen Torweg und einem Nebenpförtchen für Fußgänger bestehend, wird jetzt zu einem prächtigen hohen Portal. (Abb. 94.)

Die Treppen legt man in mittelalterlicher Weise in runde oder polygone Türme, die in den Ecken des Haupthofes oder auch aus der Mitte einer Hoffassade vorspringen. Diese Treppen sind immer Wendelstiegen, bisweilen rampenartig, ohne Stufen aufsteigend wie etwa in Amboise.

Mit diesem Streben nach heiterer Pracht hängt die breitere Anlage der Höfe zusammen, die außerdem manchmal im unteren, auch wohl in den oberen Geschossen Arkaden erhalten. Das Prachtstück der bedeutenderen Schlösser ist die Galerie, ein Saal von schmaler, aber außerordentlich langer Anlage, wohl eine Reminiszenz des großen Versammlungssaales mittelalterlicher Schlösser. Letztere indes waren stets mehrschiffig und machten schon dadurch, wie durch die vielen Wölbungen auf schlanken Säulen, und die hohen, breiten, mit Glasgemälden geschmückten Bogenfenster einen ganz anderen Eindruck, als diese Galerien mit ihren in Gold und Farben schimmernden Plafonds, ihren Gemälden und überreichen Stuckdekorationen. Die Bedeckung der Räume besteht meistens aus einem reichen hölzernen Kassettenwerk. (Kugler.) Wir treten mit diesen Anlagen, etwa mit dem Schlosse in Amboise oder Gaillon, allerdings schon mit einem halben Schritte in die französische Renaissance hinein.

Ähnlich lagen die Verhältnisse in England. Die prächtigen Schloßbauten legen zwar auch hier überall das wehrhafte Gewand noch nicht ab (Abb. 95); Türme und Zinnen deuten immer noch an, daß der kriegerische Sinn nicht eingeschlafen und die Selbstverteidigung im Falle der Not nicht gescheut wird; aber das Innere öffnet sich doch zugleich durch zahlreiche weite Fenster, und Erker beleben in freundlicher Weise neben ihnen die Flächen. Der Charakter ruhigeren Behagens des Daseins paart sich mit der stolzen Ritterwürde. Den Hauptraum dieser Schloßbauten bildet eine Halle, die, den Versammlungen der Bewohner zu festlichen Zwecken dienend, auch schon der Hauptraum der einfachen Häuser des 12. und 13. Jahrhunderts war, und hier treffen wir auf jene schönen hölzernen Dachstühle, welche ihnen ein luftiges und friedliches Ansehen zugleich verleihen; in älterer Zeit als einfacher rechteckiger Raum gestaltet, werden diese Hallen später mit anheimelnden Erkern geschmückt. (Adamy.)

In Italien wurde auch in der Gotik (1310—1340, 1422—1439) der erste offene fürstliche Palast gebaut, im Dogenpalaste zu Venedig. (Abb. 96.) Völlig unbefestigt erhebt sich über einer wuchtigen offenen Halle ein mit reichen vergoldeten Spitzbogen geschmücktes Hallengeschoß, über die sich der mit farbigem Marmor eingelegte Oberbau erhebt, dessen mächtige Wandfläche nur wenig breite Fenster durchbrechen, so daß es als fast zu schwer lastend empfunden wird.

Lassen wir den Blick noch weiter südwärts schweifen, so erblicken unsere entzückten Augen auf breitem Bergrücken in subtropischer Vegetation gebettet und von den schneebedeckten Bergen der Sierra Nevada gegrüßt, die Alhambra, das Wunderschloß. (Abb. 97.) Bewehrt von starken Türmen breiten sich luftige Hallenhöfe und weite mit Stalaktitengewölben überdeckte Räume von wunderbarer Harmonie aus und laden zum reichsten Lebensgenusse, den Liebe und Kunst zu bieten vermag. Das maurische Wohnhaus gruppiert sich um einen von Säulen und Galerien umstellten Hof; im Außenbau

Abb. 96. Hauptansicht des Dogenpalastes. Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Siehe Seite 132.)

erscheint das Haus als eine fensterlose Mauer. Auch der Reichtum des Innern beschränkt sich auf die mannigfaltige Ausgestaltung dieses an sich einfachen Grundrisses, des offenen Hofes, der von gedeckten Korridoren, hinter denen die verschiedenen Gemächer liegen, umgeben ist. Die Pracht und der bestrickende Zauber aller dieser Bauten ist in der eigenartigen phantastischen, uns Nordländern ganz fremden Durchbildung der Form und in dem Reichtum der Anwendung von Farben bei der inneren Raumausschmückung beschlossen. Das hauptsächlichste Baumaterial in Spanien war das Holz. Bei dem damals schon großen Holzmangel mußte man mit äußerster Materialersparnis rechnen, durch das Zerlegen des vollen Holzes in Bretter und Bohlen dieses erreichen. Die konstruktive Grundlage für die Formenentwickelung der maurischen Baukunst gibt also das Brett ab. Unter diesem Gesichtspunkt verliert sie auch das Willkürliche, Systemlose und stellt sich in ihrem ästhetischen Wert durch vollständige Beherrschung des Materiales auf eine sehr große Höhe. Der systematische Aufbau beruht also überall auf dem Wesen des Holzbaues, der später in seinen Einzelheiten durch Gipsguß nachgeahmt bzw. vervielfältigt wurde.

Die maurische Ornamentik ist übrigens innig mit der byzantinischen und persischen verbunden.

Die Verwendung der Farbe und Form auf den raumbildenden Flächen erfolgt unter Zugrundelegung der Vielfarbigkeit. Drei Gruppen der Ornamentik lassen sich bilden: die geometrische Figur, das Pflanzenornament und die Schrift. Die Fläche wird geometrisch geteilt entweder durch ein in Leisten hervortretendes Maschenwerk oder durch die rhythmische Wiederholung von Ranken. In diesen so gebildeten Figuren liegen Pflanzenornamente und maurische Schriftzeichen in gemeinschaftlicher Durchschlingung und heben sich im Flachrelief von dem tiefer liegenden Grunde ab. Alle Ornamente sind farbig gehalten. Die Farben treten, da die einzelnen Teile des Schmucks sich nicht berühren, unvermischt, klar, bestimmt gegen- und zueinander. Die von den Mauren verwendeten Farben waren in der Blütezeit rot, blau und gelb, gold, vielleicht auch grün und weiß.

In der vielfachen Wiederholung und der Kleinheit der die Räume schmückenden Ornamente liegt der Grund, daß die an und für sich kleinen Gemächer größer erscheinen, als

Abb. 97. Hof der Alhambra. (Siehe Seite 132.)

sie in Wirklichkeit sind. (Uhde.)

Abb. 98. Ritter ohne Rüstung, doch mit Eisenhaube und Halsberge. Harfenspielerin (Mirjam) mit dem für das 14. Jahrhundert bezeichnenden vornehmen Hermelinbesatz, der aus den überlangen Ärmeln wurde. Aus einer Handschrift des Rudolf von Ems. (Siehe Seite 135.)

Entwickelungsgeschichtlich sind alle befestigten Schloßbauten dieser Zeiten diesseits wie jenseits der Berge in dieser Hinsicht dadurch gleichmäßig wichtig — und das sei hier nochmals stark betont —, daß sie nach übersichtlich und praktisch angeordnetem Grundriß, nach schönem und freiräumigem Hochbau streben. Die erste wirkliche Höhe erreicht dies Mühen in der Renaissancezeit, der die Gotik die Wege bereitet.

Der Charakteristik der ritterlichen Schlösser sei die der Waffnung ihrer Herren angeschlossen.

Im 14. Jahrhundert vollzieht sich, wir folgen hier Gumbel, die Veränderung des Harnisch dahin, daß er kürzer wird und daß gegen die Mitte des Jahrhunderts die vollständigen Arm- und Beinschienen auftreten, die Füße durch Eisenschienen oder -schuppen geschützt wurden. Die Hände umschließen Handschuhe aus Stahlblech. Unter dem „Haubet" trägt man ein Gewand aus gesteppter Leinwand oder Seide, über dies den Lendner, den enganliegenden Waffenrock aus Leder ohne Ärmel und in Brusthöhe mit einer Stahlplatte, an der Ketten für Dolch, Schwert und Helm befestigt sind. Der Kopf wird zunächst durch die Hirnhaube aus Kettenringen geschützt und dann durch den Helm mit Gesichtsschutz in Form einer metallenen Maske, die in Stirnhöhe aufklappbar ist. Der dreieckige Schild wird klein und leicht gewölbt gebildet; gleichzeitig tritt zuerst die viereckige, der Länge nach in der Mitte ausgebauchte große Tartsche auf, wie auch die kleinere mit Lanzenausschnitt versehene Rennartsche. (Abb. 98 u. 99.)

Das mit breiter Blutrinne versehene Schwert erhält eine massiv lange, spitz zulaufende, zu Hieb und Stich geeignete Klinge. Es wird an einem breiten Gürtel, der kunstreich in Platten gegliedert ist, ziemlich tief auf dem Lendner getragen. Die übrigen Waffen verändern sich nur wenig. Die Feldzeichen verschwinden fast ganz, und die Fahne mit breiterem viereckigen, bald schmäleren, bald wimpelförmigen Blatt wird beliebter. Die Pferdekörper bedecken kleine mit dem Wappen verzierte Decken.

Im 15. Jahrhundert bindet man über dem Lendner auf Brust und Rücken leicht gewölbte Metallplatten; Schulterstücke schützen neben dem Armzeug den Oberkörper und den Unterleib Bauchreifen, die ein bewegliches Geschiebe bilden. Auch der Hals wird durch ein System von Schienen (Halsberge) besonders bewahrt. Auf der Brustplatte befindet sich an der rechten Seite ein Haken zur Unterstützung der Lanze. Die Beine umschließen Schienen, Hände und Füße Eisenschuhe, Maschenwerk bedeckt alle nicht unmittelbar vom Plattenharnisch geschützte Stellen. Über dem Ganzen trägt man ab und zu den kurzen Waffenrock. Als Helm wird der Schaller, eine halbkugelige, nur auf dem Oberkopf getragene Kopfbedeckung eingeführt, die aber allmählich mit einem vollständigen Visier versehen wird. Der Schild verliert seine Dreieckform, wird unten abgerundet, mehr oder weniger konkav, mit oder ohne Lanzenausschnitt. Das Schwert wird ständig schmäler, stärker, mehr auf den Stoß berechnet und verliert die Blutrinne. Als eine

Abb. 99. Ritterliches Gefecht. Aus einer Romanhandschrift vom Jahre 1462.
Die Gegner sind in der Erzählung Ungläubige und durch den Turban gekennzeichnet. (Siehe Seite 135.)

besondere Art Dolche treten die Misericordia, auch Panzerbrecher genannten Dolche auf, mit langer, sehr starker, drei bis fünfkantiger, an der Spitze noch besonders verstärkter Klinge. Die Streitaxt wird als schweres mit Spitze und Schlagfläche versehenes Blatt gebildet, der Streitkolben wird eleganter gearbeitet. Als Waffe begegnen wir der Hellebarde in mannigfachster Form, mit gerader oder in der Mitte etwas eingezogener Schneide.

Die Ausrüstung des Reiters verändert sich vorab in der Richtung, daß der Pferdekörper nun ebenfalls durch ein System von Platten geschützt wird, das aus Stoßstirne, Mähnenpanzer, Bruststück, Seitenpanzer besteht. Auch sind die heraldischen Pferdedecken noch größer geworden.

c) Das Bürgerhaus.

Die Ausstattung der Fürstenschlösser hängt auf das innigste mit den bürgerlichen Gewerben zusammen. Sie wird auch vielfach der in den reichen Bürgerhäusern ähnlich gewesen sein, so daß wir diese Fragen am besten mit dem Bürgerhaus zugleich behandeln.

Die Stadt trennt sich überhaupt nicht so schnell und grundsätzlich von dem Burgherrn. Wir besitzen, namentlich natürlich in den süddeutschen Städten, eine erhebliche

Anzahl von steinernen Häusern, die der Ritterschaft gehört haben. Der Grundriß war sehr einfach. Er umschloß als Hauptraum im Erdgeschoß die Halle, die oft so geräumig war, daß sie Durchfahrten genügen konnte. Im oberen Stockwerk wurden die Wohnräume angeordnet. Eins der reichsten Gebäude dieser Art ist das Schlüsselfeldersche Haus in Nürnberg (Nassauerhof), das zwischen 1431—1437 erbaut ist. Über einem einfachen rechteckigen Grundriß erhebt sich das in schönen Quadern errichtete turmartige Gebäude, das mit zierlichem Erker und reicher Zinnenkrönung sich als ein Prachtstück spätgotischer Baukunst darstellt.

Die Entwickelung des Grundrisses des Bürgerhauses ergibt sich zu einem Teile aus dem Begriff einer „befestigten Stadt" und anderseits aus den engen Beziehungen, die ursprünglich auch noch in der Stadt zum Landbau bestanden.

Der Raum in der Stadt war beschränkt, und trotzdem sollten möglichst viele Häuser mit ihrer Front an den Straßen liegen — demzufolge wurde das Haus schmal und tief angeordnet; nur in einzelnen Gegenden, wie etwa in Braunschweig, liegen die Häuser auch mit der Langseite an der Straße.

In allen großen Städten des späteren Mittelalters gab es überdies genügend bauliche Bestimmungen, die überall eingriffen, der Willkür steuerten. Es wurde die Höhe der Häuser festgesetzt und die Größe der erlaubten Verkragungen, auch wurden letztere an den oberen Stockwerken ganz untersagt. Die Verwendung leichter Holzwände wird verboten, die Vergitterung der Kellerfenster wegen der Gefahr des Hineinstürzens anbefohlen, die Anlage der Kamine und Schornsteine wird geregelt, die Häuser sollen sogar in der Baufluchт „nach der Schnur" erbaut werden. Dadurch erklärt sich der überall in Deutschland wiederkehrende Typus — und jedenfalls war der Anblick der Häuser des kleinen Bürgers in der Zeile nicht schöner als der der Reihen unserer Mietskasernen.

Für sämtliche profanen Bauten des Mittelalters gilt der Grundsatz strafffster Zusammenhaltung der Massen, ihre Zurückführung auf wenige, klar getrennte Grundformen. Sind Anbauten, die oft sehr reich sind, vorhanden, so werden sie fast stets unterhalb des Hauptgesimses oder derartig bemessen, daß sie der großen Dachmasse gegenüber als untergeordnet erscheinen, ohne des Charakters als selbständiges Schmuckstück beraubt zu werden. Überall bleibt die geschlossene Massenwirkung bestehen, doppelt, weil stets auf eine ruhige Achsenteilung der Fronten geachtet wird. Mit gradezu stählerner Straffheit steigen die großartigen Schauseiten der Rathäuser in Lübeck und Stralsund auf, in der Aneinanderreihung gleicher Teile, Giebel und Türmchen die strengste Gesetzmäßigkeit so scharf wie möglich betonend. Waren die mittelalterlichen Meister durch die innere Raumdisposition gezwungen, den Außenbau unregelmäßig zu zerschneiden, so ließen sie die ruhigen Wandflächen zwingend hervortreten, betonten ein regelmäßig durchgeführtes Obergeschoß u. a. m., genug, wahrten die Einheit des Entwurfs. Von mächtiger Wirkung wurde in diesem Hinblick das Satteldach, das mit seinen großen Flächen allen zierlichen Zutaten und Aufbauten einen beherrschenden Hintergrund gab. Das Prinzip des mittelalterlichen Wohnbaues, die Einzelgliederung hinter der Gesamthaltung des Baues seiner Massengliederung und Umrißbildung zurücktreten zu lassen, weicht niemals zurück. (Stiehl.)

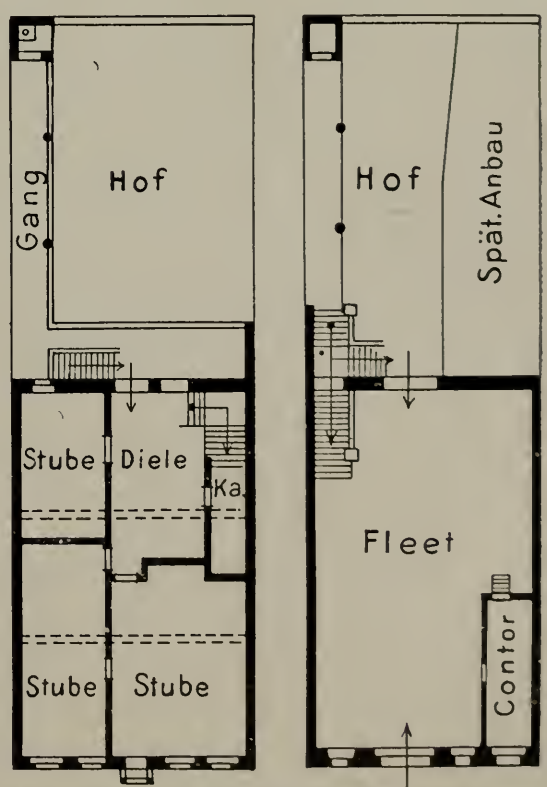


Abb. 100. Grundriß eines deutschen Kaufmannshauses am Ausgang des Mittelalters. Nach Prof. O. Stiehl, „Die Rundschau", Frankfurt a. M. (Sieh' Seite 138.)

Die Meinung der Forscher geht im allgemeinen dahin, daß das Bürgerhaus entweder aus dem Einraum entstanden, oder doch mit dem Bauernhaus zum mindesten in vielen Punkten Verwandtschaft besitzt. Für den Norden

wie für den Süden ist zunächst die Anlage eines Vorderhauses, das durch eine Galerie mit dem durch einen kleinen Hof getrennten Hinterhause verbunden ist, charakteristisch. Der Einraum des Erdgeschosses dient als Waren- oder Ladenraum, im Hintergrunde liegt die Treppe, im oberen Geschoß befinden sich Wohn- und Schlafräume. In einigen Gegenden, wie in Osnabrück, läßt sich in den „Steinwerken", die bis ins 13. Jahrhundert zurückgehen, in der Tat der enge Zusammenhang in der Grundrißdisposition mit dem niedersächsischen Bauernhaus unzweideutig erkennen. Die Einfahrt der Giebelseite führt beiderseits auf die Diele, an deren beiden Seiten die Ställe, über diesen die Gesindekammern liegen; gegenüber dem Tore befindet sich am Ende der Diele die Wohnung, in jenen Osnabrücker Häusern allerdings in einem angebauten turmartigen „Steinwerk", zu dem eine kleine Treppe hinaufführte.

Auch in den jüngeren Häusern der Harzstädte hat sich die große, durch zwei Geschosse gehende Diele mit den Treppen und Galerien, dem niedrigen Zwischengeschosse und dem einen großen Dach erhalten.

Für die mittleren Kauf- und Gewerbehäuser kann im allgemeinen als Typus gelten: die Diele (Däle) auf der einen Seite, Stube, Küche auf der anderen; im Zwischengeschoß nach vorne zwei Kammern, Butze (Vorratsraum über der Küche) und Prunkzimmer.

Für Süddeutschland liegen die Verhältnisse etwas weniger klar, neuerdings wird ein maßgebender Einfluß des Bauernhauses in Abrede gestellt. Die lediglich dem praktischen Leben angepaßten, reicher entwickelten Grundformen des 16. Jahrhunderts seien im Laufe der Zeit aus dem Einraum entstanden unter nur von Fall zu Fall wichtigen Einwirkungen des Bauernhauses. Immerhin darf man auch hier als das immer wiederkehrende Schema: Stube, Küche, Hausgang, Flur (Ehren) mit Treppe, Hof und Hinterhaus hinstellen. (Abb. 100.) Man trat auch hier in den breiten Flur, in eine Halle ein, die als Warenlager diente. Seitlich sind kleine Läden, Kontore, Werkstätten angeordnet; über sämtlichen Räumen des Erdgeschosses, auch über dem Flur liegen die Wohnzimmer des ersten Geschosses, zu denen vorne und hinten eine Wendeltreppe (Spindel) führte. Um den Hof zogen sich Arkaden zum Hinterhaus hin.

In den Häusern des damals vielfach den Fürsten in die Stadt nachgezogenen niederen Adels blieb der Einraum insofern am längsten erhalten, als die Eingangshalle oder die großen Lauben bei jedem adligen Hause ein Haupterfordernis war. Sie dient sowohl dazu, um daselbst die gemeinsamen Mahlzeiten abzuhalten, wie auch zur Veranstaltung der im 16. Jahrhundert allgemein üblichen Trinkgelage, die allerdings oft zu wüsten Zechereien ausarteten. Auch wurden dort Ritterspiele veranstaltet, Tänze und sonstige Vergnügungen fanden statt. Die Ausstattung der Halle war durchschnittlich recht einfach. Ihren Hauptschmuck bildeten aufgehängte Schilder und Schwerter, die der Familie gehörigen Banner, sowie die in Lebensgröße gemalten Bilder der Ahnen des Hausherrn. Häufig nimmt die Halle das ganze Erdgeschoß ein, wie in den altenglischen Adelssitzen; doch erfährt meistens die ursprüngliche Anlage später eine derart gründliche Veränderung, daß der alte Grundriß schwer festzustellen ist.

Diese allgemeinen Dispositionen erfuhren im Laufe der Zeit bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts keine grundstürzenden, sondern nur stilistische Abänderungen. Ursprünglich überwogen in den neugegründeten Städten, auch in der gotischen Zeit, die Holzhäuser; allerdings gab es auch viele Steinhäuser. Trotzdem, für das städtische Bürgerhaus muß als das bestimmende Material zunächst das Holz gelten, das im Ständerbau verwendet wird.

Der norddeutsche Ständerbau folgt einem einfachen und klaren Schema. Auf einen niedrigen steinernen Unterbau wird die Schwelle gelegt, und auf dieser werden in bestimmten Abständen die Ständer errichtet, die durch zwei Geschosse gehen. Die Balken des oberen Stockwerkes werden vorgekragt, und durch Kopfbänder mit den Ständern verbunden. Auf dieser Vorkragung ruht das nächste Geschoß bis zum Dachstuhl, der endlich nochmals vorspringt. Den Schauseiten werden im Laufe des 16. Jahrhunderts Auslugte, viereckige Vorbauten nach Art der Erker, vorgelegt und bis zum Ansatz des Daches emporgeführt, so daß ihre Bedachung in Verbindung mit dem mittleren Dacherker in Gegensatz zum langen Satteldach tritt.

Durch die lotrechten und wagerechten Balkenlagen wird das „Fach" das bestimmende Baumotiv und dieses einfassende Rahmenwerk der Ort der Verzierung. Den eigenartigen, bemerkt Bergner, für alle Zeiten mustergültigen Charakter aber erhält die niederdeutsche Holzbaukunst erst durch ihren Schmuck. Dieser bietet, das Kleinste ergreifend und verschönernd, ein würdiges Seitenstück, eine Art Nachblüte der Gotik im Holzbau. Wenn man bedenkt, daß die Schnitzarbeiten, im Kernholz der sächsischen Eiche ausgeführt, die Kosten eines Hauses wenigstens verdoppelten, so bekommt man Respekt vor der Kraft und dem Kunstsinn des Bürgertums. Diese Entwickelung ist, wie wir schon am Bauernhaus bemerkten, durch den Dreißigjährigen Krieg nicht eigentlich durchbrochen worden.

Die noch völlig im mittelalterlichen Sinn behandelten Bauten zeigen durchweg ein strenges Anschließen des Schmuckwerks an die Grundzüge des konstruktiven Gerüstes. Die Schwellbalken und die Füllhölzer erhalten kräftige Auskehlung und Abfassung, wodurch die horizontalen Linien der übereinander vorkragenden Stockwerke wirksam betont werden. Überaus beliebt ist die Ausschmückung mit rechtwinklig gebrochenen Linien, die man als mäanderartig bezeichnen kann. Damit wechselt aber ein anderes Ornament, das seine Motive dem Pflanzengebiet entlehnt, aus einer Laubranke bestehend, die sich um einen horizontalen Stab windet und die charakteristischen Formen des bekannten spätgotischen Blattwerks zeigt. Nicht minder reich werden die Balkenköpfe, die konsolenartig die vortretenden Stockwerke stützen, behandelt. Sie erhalten nicht bloß kräftig ausgekehlte Profile, sondern bisweilen in Hochrelief durchgeführte figürliche Darstellungen, Apostel und andere Heilige, jedoch auch genrehafte und burleske Motive.

Abb. 101. Gasthaus zum Riesen in Miltenberg. Seit sieben Jahrhunderten ununterbrochen als Gasthaus geführt, eines der ältesten Häuser in Deutschland. Obiges Haus ist Neubau des 16.—17. Jahrhunderts.

Bei allen diesen Holzbauten fällt auf, daß in der gotischen Zeit sich der Holzstil völlig dem des Steinbaues beugt. Der Reichtum der Motive kann darüber nicht hinwegtäuschen, wohl aber in uns die Bewunderung für die Künstler wachrufen, die sich den Stilwandlungen der Gotik so leicht anzupassen imstande waren.

Der Ständerbau in Süddeutschland geht nicht ganz so folgerichtig wie im Norden vor. Der Rahmenbau tritt stark in die Erscheinung. (Abb. 101.) Die Schwelle, Eckständer

und Rahmenhölzer geben das Gerippe des Baues ab, in die Zwischenständer nach Bedarf eingesetzt werden, so daß die Durchbildung der Geschosse weniger eng begrenzt wird. Das Schmuckwerk geben hier weniger die Schnitzereien ab, als die Stengel und Streben, die in mannigfaltiger, in den einzelnen Landstrichen recht verschiedenartiger Art und Weise in die Fächer eingesetzt werden. Das Fenster wird in einen von Konsolen, Brüstungsschwellen, Gewänden und Verdachung gebildeten Rahmen eingeordnet. (Abb. 102.) Dem norddeutschen Hause legte man gern viereckige Vorbauten, Auslugten, dem süddeutschen Erker (Chörlein) von mannigfachen Grundrißformen vor, die erst im 16. Jahrhundert dem Baukörper organisch eingefügt wurden. Das hohe Dach belebten zierliche Dacherker. Einen besonderen Übelstand, auch für eine künstlerische Durchgestaltung der Fassade, boten die bereits erwähnten, überall, auch in Frankreich, eingebürgerten Vorkragungen und Überbauten über die Gasse weg zu dem gegenüberliegenden Hause.

Aber schon frühe kämpften die Behörden gegen die Holzbauten. In den Ziegelländern, im Osten Deutschlands, werden bereits im 14. Jahrhundert Verordnungen erlassen, die den Backsteinbau verlangen.

Im Süden und Westen Deutschlands, wie in Frankreich, war der Steinbau in natürlichem Steine ständig auch im Privatbau ausgeübt, aber in welchem Maße er tatsächlich bei Bürgerhäusern verwendet wurde, können wir nicht mehr ermessen. Im reichen Frankreich, in Rheims, Amiens, Perpignan, Dijon, dann auch in Köln, Trier, Regensburg, Nürnberg, Basel und ähnlichen altkultivierten Orten wird er wohl am meisten angewandt worden sein. Besonders berühmt war in Frankreich das Haus des J. Coeur zu Bourges, das als Beispiel der unmittelbaren Nachahmung des Schloßbaustiles durch reiche Bürger gelten kann. Ein unregelmäßiger Hof trennt die Wohnräume von der Straße. Drei in den Hof vortretende Treppentürme gewähren den einzelnen Teilen bequemen Zugang und unterstützen die reichliche Anlage von Vorbauten, auf die man schon im mittelalterlichen Burgenbau große Stücke hielt. Über dem breiten Torweg mit seinem schmalen Seiteneingang für Fußgänger liegt die Kapelle, die ihren eigenen Treppenzugang hat. Zu beiden Seiten schließen sich weite Hallen an, gegen den Hof durch Arkaden geöffnet, für den äußeren Verkehr bestimmt. (Kugler.)

Ein anderes Prachtstück dieses vornehmen Privatbaues besitzt Rouen im 1486 begonnenen Hotel Bourgtheroulde. Der Hauptbau mit Strebepfeilerchen, hohen fialenbekrönten Dacherkern und einem kleinen polygonen Treppenturm in der Ecke, bietet das Bild eines vornehmen gotischen „Hotels“. (Abb. 103.)

Die französische Architektur dieser Zeit kannte übrigens auch den reinen Holzbau mit dem Steinwerk verbunden, z. B. befindet sich in Dijon ein Haus (Hotel Chambellan), dessen Hofflügel in Holz errichtet ist. Es handelt sich um eine offene Galerie, die in zwei Geschossen nebeneinander angelegt ist. Die Ständerbaukonstruktion war maßgebend. Von Wichtigkeit wurde überall, wo es geschah, die Anlage von offenen Säulengängen, Lauben; denn sie erzwangen eine gewisse Regelmäßigkeit in der Bauart, besaßen allerdings, namentlich für die Erdgeschoßräume, auch Nachteile.

Die gotische Fassade des Hausteinbaues Süddeutschlands ist im großen und ganzen in seinen Motiven arm; die Höhenrichtung beherrscht sie. Die Fassaden erhalten (im 15. Jahrhundert) keine Stockwerksteilung oder nur leichte Gesimsbänder, Fenster und Türen mit einspringenden Profilen. Sehr verbreitet ist eine Fensterform, bei der die lotrechten Gewände innen eine zylindrische Rundung zeigen, an der die Kehlen und Stäbe des Segmentbogens sich totlaufen. Ähnlich werden die Portale behandelt. Die später beliebten Chörlein (Erker) sind im 15. Jahrhundert noch nicht häufig anzutreffen. Die Dachfläche ist dann durch stattliche und reich behandelte Dacherker belebt, an denen, wie in den Hallenhöfen, die Formen des Steinbaues in anmutiger Weise auf den Holzbau übertragen sind. (Bezold.)

Bleiben die Stockwerke meistens sehr einfach, so entfaltet sich an den Giebeln größerer Formenreichtum; doch auch sie erscheinen maßvoll und sind frei von dem bisweilen fast überladenen Schwulst norddeutscher Giebel.

Im gotischen Profanbau sind Portal und Fenster diejenigen Glieder, die die Bedeutung der Fassaden bestimmen und alle ornamentale Zierat an sich ziehen. Deshalb

Abb. 102. Haus in der Ermschwerderstraße Nr. 125 in Witzenhausen.
Aus: Bickell, „Hessische Holzbauten," N. G. Ewert'sche Verlagsbuchhandlung in Marburg i. H. (Siehe Seite 140.)

wird der ornamentale und figürlich-dekorative Schmuck des Stiles auf den größeren vom Bedürfnis geforderten Wandmassen eine rein äußerliche Zutat bleiben.

Im Ziegelbau behält allerdings der Baumeister mehr die Giebel in der Hand. Zwar legt auch er auf ihre Ausgestaltung das größte Gewicht und schmückt sie mit Maßwerk und Strebegliederung, aber er beherrscht die große Masse des Bauwerks. Der Ernst baulicher Schönheit und ruhiger Gliederung bleibt bestehen. Und der ziervolle Formstein und farbige Ziegel, auch die Wahl verschiedenen Materials schmücken an sich den Bau. (Abb. 104.)

Die schmucklustige Spätgotik, die die konstruktiven Grundgedanken immer mehr verhüllte, ist die Vorläuferin der Renaissance.

Größere Mannigfaltigkeit als an den Fassaden wird in den Höfen entwickelt. Die typische Form des Nürnberger Hofes ist der Hallenhof, der seine Ausbildung schon in der gotischen Epoche gefunden hat. Der Hof des früher Imhoffschen Hauses in der Tucherstraße, wie der schöne Hof des Krafftschen Hauses an der Theresienstraße sind noch durchaus gotisch.

Das italienische Haus nimmt eine besondere Stellung insofern ein, als hier bereits in der gotischen Zeit der Keim der Entwickelung zum modernen Wohnhaus triebkräftig wahrzunehmen ist. Die Paläste der Großen besitzen einen kriegerischen Charakter: die

Abb. 103. Fassadenansicht vom Hotel Bourgtheroulde in Rouen.
Nach: C. Gurlitt, „Die Baukunst Frankreichs," Gilbers'sche Verlagsbuchhandlung in Leipzig. (Siehe Seite 140.)

untere Etage setzt dem unbefugten fremden Eindringen eine möglichst einheitliche, geschlossene Mauermasse entgegen, die oberste ist mit Zinnen bewehrt, und in der Mitte oder an der Seite steigt ein mächtiger, das Ganze beherrschender Turm empor; besonders reich an derartigen Türmen war Siena und ist San Gimignano. Den Innenbau gliedern von Arkaden umstandene Höfe, um die herum die Räume angeordnet sind. Trotz der Wehrhaftigkeit entbehren die Paläste nicht des Schmuckes, denn die Fassaden werden

durch Schichtwechsel der verschiedenfarbigen Steine oder durch Fenster mit Maßwerk gefüllt, wohl auch mit Malereien geschmückt. Neben diesen wehrhaften Adelsbauten stehen die einfachen Privathäuser, die, namentlich in Oberitalien mit Arkadengängen verbunden, dem freien Verkehr völlig zugänglich sind.

Venedig baut etwas anders. Hier konnte man zwar frei von der Furcht vor Überfällen das Haus erbauen; aber der sumpfige Untergrund, der durch Holzreste gefestigt werden mußte, legte Fesseln an. Es hieß, den Bau leicht im Material halten. Die

Abb. 104. Haus zu Wismar. Ehemalige Schule. (Siehe Seite 141.)

Fassade dieser Häuser, die schmal und tief angeordnet sind, wird mit kostbaren Marmorplatten, farbigen Steinen, Vergoldung, die die Ziegelwand verschwinden ließen, inkrustiert; die schmalen, hohen Fenster öffnen sich in sehr dekorativ behandelten Spitzbogen. Im venetianischen Palast wird die Gotik durch die festliche Dekoration überwunden, aber eine Spur antiken Raum- und Flächengefühles blieb auch hier bestehen. (Abb. 105.) Alle Fenster sind umrahmt wie ein Bild von flüssigen Linien und spielerischem Schmuck, aber es bleiben nichtsdestoweniger größere, ruhige Wandflächen, die Masse dominiert. Im Dogenpalast mit seinen offenen Galerien ist das Motiv des südlichen Wohnhauses wohl am besten ausgeprägt; charakteristisch sind die umlaufenden Bogenhallen, denen gegenüber die Gliederung der darüber liegenden Wandflächen wenig bedeutet, wohl aber

die starke Konzentration durch die mächtigen Fenster, die in die Wände eingeschnitten sind. Der Grundrißentwurf der venetianischen Bauten erinnert an deutsche Art. Der Eingang des Erdgeschosses, bald als Säulenhalle oder später gewöhnlich als Portal ausgebildet, steht in Verbindung mit einem Flur, der, zugleich für den Warentransport eingerichtet, möglichst geräumig ist und hinten zu einem Hofe, seitlich zu Vorratsräumen führt. Über letzterem liegt ein zu Geschäftszwecken bestimmtes Halbgeschoß. Unter den Räumen des zweiten Stockes, zu dem eine breite Freitreppe im Hofe emporführt, enthalten die Häuser als Hauptraum fast stets in der Mitte den großen zu Gesellschaftszwecken bestimmten Saal und, an ihn anschließend, die Wohn- und Schlafräume.

Privatbauten von ganz besonderem Reize besitzt Spanien. Auch hier werden um einen inneren Hof die Wohnräume gelegt. Die eigenartige Vermengung der gotischen und zwar der reichen spätgotischen Motive mit dem maurischen Dekorationsstil verleiht diesen Werken eine einzigartige Anziehungskraft.

Treten wir in ein deutsches Bürgerhaus ein.

Als grundsätzlich maßgebend müssen wir hervorheben, daß in der Zeit der Gotik die Formen der Außenarchitektur bestimmend für die Ausgestaltung der Innenräume auftreten.

Neben den Estrichen (Lehmstrich) ist die meist billigere Pflasterung in den Gängen, Dielen und Kammern allgemein geübt. Das Pflaster war gewöhnlich ein „nasses", d. h. die Steine wurden in Kalk versetzt. Verzierte Tonfliesen finden sich gleichfalls in besseren Bürgerhäusern, wenn auch seltener. Die Holzfußböden lassen sich vereinzelt schon im 12. und 13. Jahrhundert feststellen; um 1500 wird erwähnt, daß bessergestellte Bürger ihre Stuben mit Dielen belegen. (Göbel.) Der Innenraum wird noch immer im wesentlichen nur dekoriert, nicht als in sich geschlossen künstlerisch komponiert. Die Wand wird, sofern der Teppich nicht als Wandschmuck verwendet, entweder bemalt, oder sie erhält Holzvertäfelung. Grundsätzlich gilt dies gleichermaßen für Schloß- wie Bürgerbau, nur in der Abstufung finden Unterschiede statt.

Deutschland besitzt noch genügend Denkmäler der profanen Wandmalerei, um uns von dem Geiste wie auch von der Formenanschauung dieser Zeiten eine genügende Vorstellung machen zu können.

Dahin gehören zunächst die Malereien, die in einem Gemache des Herrenschlosses zu Neuhaus im südlichen Böhmen entdeckt sind; es scheinen ursprünglich etwa sechzig Bilder gewesen zu sein, von denen aber nur fünfunddreißig ganz oder teilweise erkennbar waren. Es sind Darstellungen aus der Legende des heil. Georg in leichter, naiver Zeichnung; schlanke Gestalten mit vollem Oval des Kopfes in anmutiger, ritterlicher Haltung. Eine Inschrift gibt das Jahr 1338 als das der Stiftung an. Sehr viel reicher ist dann der an anderer Stelle schon besprochene Wandschmuck im Schlosse Runkelstein in Tirol.

Das dritte Beispiel, nicht in einem ritterlichen Schlosse, sondern in einem Patrizierhause zu Ulm, im Ehinger Hofe, und hier nur in einem Saale erhalten, ist ziemlich dunkeln allegorischen Inhalts, nicht ohne Humor, so daß die ritterliche Eleganz hier mit bürgerlicher Pedanterie gemischt erscheint. Überhaupt beschränkte sich dieser edle Luxus in Deutschland keineswegs auf den Adel, sondern fand gerade bei den wohlhabenden Bürgern der Städte vielfachen Anklang. In umfassendster Weise geschah dies in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In einem Hause in Konstanz war die Wahl der Gegenstände von höchst verschiedener Art. In einem hohen Gemache enthielten sie einen damals höchst beliebten Gegenstand, den Sieg weiblicher List über männliche Schwäche, in den bekannten, oft wiederholten Beispielen, anhebend mit Adam und fortfahrend mit Samson, David, Salomon, dem großen Aristoteles, dem Zauberer Virgil usf., und zwar dies alles erläutert durch beigeschriebene Verse aus einem Gedichte des Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob. (Schnaase.)

Hierher gehörten auch die im „Alten Hofe", der ehemaligen Residenz der bayrischen Herzöge zu München, aufgedeckten Wandmalereien aus der Zeit von ca. 1470, von denen Reste ebenfalls ins bayrische Nationalmuseum übertragen wurden. In einer Reihe stehender, zweidrittel lebensgroßer Figuren in Rüstung oder Kostüm, zu zweien und dreien gruppiert und mit erklärender Unterschrift versehen, erscheinen die verschiedenen Herrscher des herzoglichen Hauses seit den frühesten Zeiten, bildeten also eine wirkliche Ahnengalerie.

Für die besonders in Tirol so beliebte Art, die Wandfläche über einem Sockel bis zur Decke hinauf mit naturalistisch empfundenen, aber geschickt stilisiertem Rankenwerk ganz zu füllen, gibt das Schloß Frundsberg bei Schwaz ein vorzügliches Beispiel.

Abb. 105. Palazzo Pisani in Venedig. 14. Jahrhundert.
Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Siehe Seite 143.)

In verschiedenster Weise löst in der späten Gotik die Malerei ihre Aufgabe, die Prunk- und Wohngemächer der Fürsten und Adeligen zu schmücken. Bald füllt sie in zwangloser Komposition gleich den Teppichen, an deren Stelle sie tritt, mit Darstellungen aus Poesie und Heldensage die Wände, bald muß sie den freien Zug der Ornamentranken dem strengen Gesetze der Architekturteile, der Deckenbalken, Friesbänder, Vertäfelungen usw. unterwerfen, die sie schmücken soll.

Abb. 106. Gastmahl. Ausschnitt aus einem Kirchenstuhl-Behang aus den Jahren 1492 bis 1500.

Und gerade in dieser Fähigkeit, den verschiedenartigsten Aufgaben gerecht zu werden, zeigt sich, daß die Malerei ganz teilgenommen hat an der Entwickelung, die in der letzten Stilphase der Gotik in raschem Schritt vor sich gegangen ist. Nachdem die architektonischen Fragen so ziemlich alle gestellt und beantwortet waren, entstand, von innen gleich wie von außen angeregt, ein eigener gotischer Dekorationsstil, der auf zweifachem Wege seinem Ziel zuschritt. Auf dem einen handelte es sich um eine aufs höchste getriebene Erleichterung und Belebung der Architekturmotive, auf dem anderen um Einführung einer meist aus naturalistischen Elementen bestehenden Ornamentik. Diese stellt sich auch neue, gar nicht im Sinne einer strengen Gotik gelegene Aufgaben der Füllung eines Raumes oder Rahmens, die in vielen Werken der ornamentalen Plastik und Malerei (wie geschnitzten Decken, bemalten Vertäfelungen) in bewundernswerter Weise gelöst sind. (Bassermann und Jordan.)

In Frankreich wurde dieser edle Luxus der Wand- und Wandbehangmalerei nicht minder gepflegt. In dem Hôtel solonnel Karls V. (ca. 1380) waren die Säle, ja die Korridore mit Fresken geziert. Wir wissen z. B. von einer Darstellung eines Lustgartens, in dem Kinder Blumen pflückten und Obst suchten, und von einem anderen, der zur Kirche von St. Paul führte, wo von dem den Himmel darstellenden Gewölbe Engel herabschwebten, singend und musizierend oder Vorhänge mit dem königlichen Wappen haltend. Auch in den Schlössern der Geistlichkeit war dieser Wandschmuck begehrt. Teppichartig erscheinen auch hier die mittelalterlichen Malereien. Sie gingen noch nicht auf eine perspektivische Raumwirkung aus, begnügten sich mit schattenlosem, vorwiegend linearem Flächenschmuck. Erst das hohe Mittelalter, das die Liebe zur gemalten Wandverzierung beibehielt, änderte an diesem inneren Zusammenhang und ging zum Raumbild über. (Abb. 106.)

Das Burgschloß der Päpste zu Avignon war aufs reichste von der Hand italienischer Meister bemalt.

Sehr selten waren damals noch die aus Cordova in den Handel gebrachten gepreßten Ledertapeten.

Die Holzvertäfelung ist den erhaltenen Werken nach für uns jünger; sie scheint, vereinzelt seit langem in Gebrauch, erst im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts durchgängig beliebt geworden zu sein. Die Konstruktion ist im Grunde überall dieselbe. Ein Sockel nimmt die senkrechten Füllbretter auf, die einfach durch Leisten umrahmt oder auch beschnitzt werden, und denen ein breiter simsartiger Abschluß aufliegt.

In gotischer Zeit war die Täfelung entweder dicht bis unter die Decke geführt und bildete mit den Balken und Füllungen ein geschlossenes Ganzes, oder es blieb ein schmalerer Zwischenraum übrig, den bis zur Decke Malereien bedeckten, von denen einige erhalten sind. Sie stellten Episoden aus dem Ritterleben oder auch webende, spinnende Frauen, Liebesszenen u. dgl. dar.

Oft trat an die Stelle dieser Malereien, meistens aber erst in der späteren Gotik, wieder der gewebte Teppich, auf dem antike Sagen, heimische Dichtungen, Allegorien aller Art geschildert waren.

Auch mit Stoff wird manches Wandstück überzogen. Denn wir dürfen sowohl für die romanische wie für die gotische Zeit die Bespannung der glatt geweißten Wände mit Zeugdrucken annehmen. Die Motive für diese Drucke boten orientalische, arabische und italienische Gewebe, bezw. Drucke. Nichtsdestoweniger zeigen auch die deutschen Zeugdrucke ein ebenso reiches wie schönes Ornamentmaterial.

In der romanischen Zeit druckte man — sei im Zusammenhang bemerkt — gewöhnlich auf die vorher gefärbte Leinwand direkt mit dem Model die Farbe auf; Gold und Silber stäubte man auf den Abdruck einer schwärzlichen Gummimasse. Die Technik bildete sich ständig aus, so daß man bereits im 14. Jahrhundert die einzelnen Muster aus vier Druckformen bzw. Modeln druckte. In dieser Zeit waren naturalistisch aufgefaßte Tiermotive besonders beliebt; im 15. Jahrhundert tritt das von Italien übernommene Granatapfelmuster durchaus herrschend auf, und anstatt des Goldes und Silbers auf dunklem Grunde zieht man den hellen, nicht selten hellrosa Grund vor und bedruckt ihn mit dunkler, meist schwarzer Farbe. Auch kam damals die Tapete auf, die durch aufgestreuten Wollstaub Samt imitiert, endlich stäubt man fein zermalmte Splitter Marienglas über die Aufdruckfarbe, der Gummi beigemischt wurde, so daß die Tapete im Licht glänzt und glitzert, als ob sie über und über mit Diamanten besät sei.

Der Fabrikationsmittelpunkt wird der Niederrhein von Köln abwärts gewesen sein; auch Bayern trat in den Wettbewerb. (Forrer.)

Von wesentlicher Wirkung für die Raumeinteilung der Gemächer sind von Einzelheiten die Türen, die an der Vertäfelung stets teilnehmen. Es sind in gotischer Zeit einfache gemalte Türen, doch kommen am Ende des 15. Jahrhunderts Zweiflügeltüren vor. Die Verbindung der oft schweren Eichenbohlen erfolgte durch reiche Schmiedearbeit. Das Eisen lag noch offen zutage, weil es mit zur Zierde der Tür gehörte. Der Stil des Eisens entsteht unter dem Hammer, der das heiße, biegsame Metall bearbeitet. Die Gotik gibt die regelmäßigen Spiralwindungen der romanischen Zeit auf und überzieht in freier Anordnung die Tür mit dem Geäste von Blatt und Blumenwerk. (Abb. 107.)

Abb. 107. Tür mit schmiedeeisernen Beschlägen aus dem 15. Jahrhundert. Im Germanischen Museum zu Nürnberg.

In diesem Blatt- und Blumenwerk ist die Gotik ganz originell. Bei der großen Ausdehnung unter dem Hammer ist, erläutert uns J. v. Falke, das Eisen um so dünner geworden, je weiter es sich vom Stamme entfernt; es lassen sich daher leicht einzelne Teile herausnehmen, und auf diese Weise wird das fast zu Blech gewordene Eisen zu Ranken, die sich durcheinanderschlingen, zu Blättern und Blumen ausgeschnitten. Blätter und Blumen aber erhalten eine eigene Gestalt, die der Eisengotik eigentümlich ist und nur selten an das steinerne Pflanzenwerk der Architektur erinnert. Sie sind regelmäßig gebildet, meist in Form der Rosette oder eines Quadrats, der sogenannten Kreuzblume. Eingeschlagene Riefen bilden das Geäder und geben einiges Leben. Aber man merkt, wie der Schmied selber das Gefühl hat, daß diese Ornamentweise nicht genüge; sie ist zu flach, zu blechern. So werden von unten her, ebenfalls durch die Kraft des Hammers, an gewissen regelmäßigen Stellen, zumal inmitten der Kreuzblumen, Erhöhungen herausgeschlagen, „Buckeln," welche Lichter und Schatten geben und so dem Eisen ein plastisches Leben gewähren. Damit erst ist diese originelle Weise der Gotik vollendet, aber nur was die Arbeit des Schmiedes betrifft, denn gewöhnlich hat man der plastischen Wirkung eine farbige hinzugefügt, indem man das Eisen verzinnt, ihm also Silberglanz gibt, und es sodann auf einer Unterlage von blauem oder rotem Leder befestigt. Die Verzinnung hat wohl zugleich den Zweck gehabt, das Eisen vor dem Rost zu schützen. Auch die Vergoldung des Eisens ist nicht selten.

Neben dem geschilderten gotischen Eisenstil, dem Originalstil, wie man wohl sagen kann, gehen die architektonischen Motive nebenher, fast wie eine andere Kunst. Man findet aus dem 14. Jahrhundert noch ziemlich häufig größere und kleinere Kästchen oder Kassetten, an deren Vorderseite das Eisen wie Strebepfeiler gestaltet emporsteigt; die Bänder, die von den Scharnieren über den Deckel hinweg auslaufen, sind mit strengem Maßwerk durchbrochen. An dieser Verzierung nehmen die Schlösser teil.

Von ca. 1400 an kennen wir Schnappschlösser, von denen die Art, bei der der ganze Schloßkasten aus einem einzigen Blechstück besteht, am reichsten dekoriert ist, mit getriebenen, gebuckelten, geschnittenen, geätzten Ornamenten aller Art. In den meisten Fällen wird das Eisen verzinnt, doch wird auch polierter, blau angelaufener Stahl verwendet. Dem Schloßkasten entspricht auf der anderen Seite der Tür das Schlüsselschild, das in der Gotik oft tatsächlich die Gestalt eines Schildes oder einer Tartsche erhielt. Die im 14. und 15. Jahrhundert allgemein gebräuchliche Form des Schloßbleches ähnelt einem an den beiden Langseiten schwach ausgeschweiftem Viereck. Das Schlüsselloch ist in die Platte eingeschnitten und in der Regel durch aufgesetzte Ornamente aus dünnem Eisen gekennzeichnet, die einesteils den Zweck haben, als Schmuck zu dienen, andernteils im Dunkel dem tastenden Schlüssel den Weg zum Schlüsselloche weisen sollen. (Göbel.) Türklopfer kommen zwar bei Innentüren nicht in Betracht, wohl aber bei der Hauptpforte. Mit Vorliebe werden diese seit dem 14. Jahrhundert mit dem geschwungenen Fischblasenmuster oder den fließenden, züngelnden Flammen ähnelnden Flamboyantfiguren des Maßwerkes verziert, ohne daß die praktische Handhabung des eigentlichen halbkreisförmigen Klopfringes dadurch behindert würde.

Der Verschluß der Fenster fand durch Außen- und Innenläden, wie durch Glasfenster statt, die in Frankreich gegen Schluß des 14. Jahrhunderts allgemein üblich, in Deutschland wohl nur in wohlhabenderen Bürgerhäusern im Laufe des 15. Jahrhunderts verbreitet waren.

Es handelt sich hier zunächst um die rautenförmigen und um die Butzenscheiben, jene kleinen 8—11 cm im Durchmesser messenden kreisförmigen Scheiben, die in der Mitte stärker, an den Rändern dünner sind und in Bleistreifen gefaßt werden. In der Spätzeit der Gotik erfreuen sich, namentlich in der Schweiz und einzelnen Gegenden Süddeutschlands, die bunten Wappenscheiben großer Beliebtheit, zumal seitdem die Technik der Überfanggläser und der Ätzkunst sehr entwickelt worden war. Es findet gradezu ein Wettstreit mit den Tafelbildern statt. Mit ihrer staunenswerten Verwendung aller technischen Mittel, die jetzt weniger auf die durchgefärbten Gläser als auf die aufgemalten Schmelzfarben zurückgriffen, haben die Glasmaler jede nur denkbare Wirkung herauszuholen verstanden, ohne allerdings deshalb dem Material, dem Glase, Unmögliches abtrotzen zu wollen. Lehrreich ist auch die Betrachtung des Rahmens der Glasgemälde. Die Meister umgaben gerne das Wappen oder die sonstige gearbeitete Darstellung mit einem Rahmen, einem allerdings oft stark aufgelockerten Gerüst. Das Hauptstück ist dabei von seitlichen Stützen flankiert und mit einem Bogen nach oben abgeschlossen. Der spätgotische Naturalismus hatte sich bemüht, das System immer mehr zu erleichtern. Die Laubgewinde nehmen hierbei einen hervorragenden Platz ein. Dennoch mußte sich die Schwäche dieser sich austollenden Dekoration hier zuerst bemerklich machen.

Abb. 108. Gotische Tiroler Stube des 15. Jahrhunderts.

Das allgemeine Umrahmungsprinzip erstarrte, so wirr es sich zu gebärden suchte, man kam über die Auflösung des Tektonischen in krause vegetabilische Formen nicht hinaus und verlor dabei sogar oft die Form des Rahmens. (Schneeli.) Hiervon erlöste erst die italienische Renaissance.

Die eigentliche Blüte der bürgerlichen Glasmalerei findet im 16. Jahrhundert statt. Nach wie vor benutzte man übrigens für die Fenster außer dem Glase das Pergament aus Schaf- oder Ziegenfell, das durchsichtig gemacht wurde; auch Papierscheiben finden Verwendung.

Die weitere Ausstattung der Räume fiel den Möbeln zu. (Abb. 108.)

Das Inventar einer Bürgerstube zählt uns der Nürnberger Barbier H. Folz auf: „Vorerst ziert man die Stuben gern, Peyd zu der noturff und zu ern. Das in man nit geroten kan: Stul, penk und sidel muß man han. Dischtuch, zwehel und facilet (Handtuch und Servietten), Gießfaß, handbeck (Handbecken) und kandelbret, Flaschen, kandeln zu pir und wein, Kopff, krauß und glaß zu schenken ein, Stutz, pirglas, ein becher darbey, Welches man bedarf, daß eß so sey, Knelkandel, mischkandel, gispeck, Schlüsselring, waschpurscht (Waschbürste), glasdeck, Löffel, salzfaß, ein fliegenwedel, Prieff an die wand und ein loßzettel (Steuerquittung), Leuchter, lichtscher, und ein lichtigel (Löschhütchen), Ein reisendt or (Sanduhr) und ein spiegel. Spilbret, würffel und ein karten, wer kan als nutzer arbeit warten. Drechter, eugster gutrolff (Gläserformen) die man Für den gehen drunk muß han, Vogelhauß, vogelhacken an der wandt, die sint der stuben dinck benannt."

Grundsätzlich läßt die Gotik im Laufe ihrer Entwickelung, zuerst ganz klar erkennbar im 14. Jahrhundert, die Konstruktion der Möbel bestimmt heraustreten.

Dies neue Moment tritt auf in der allgemeineren Verwendung der Rahmenkonstruktion. Wo die Frühzeit eine Schranktür, die Vorderwand einer Truhe aus glatten Brettern gemacht hatte, die stumpf aneinander geleimt waren, baut der gotische Schreiner einen Rahmen aus ineinandergezapften Rahmstücken zusammen, die er innen mit einer Nut versehen hat, in die er die Füllungstafel einlegt. Er wirkt damit dem unvermeidlichen „Schwinden" des

Abb. 109. Gotischer Tisch.

Holzes entgegen. (Luthmer.) Die Schnitzerei bringt Licht und Schatten, Belebung in die Massen, gleichzeitig hat aber die gotische Zierkunst die Tendenz, die Flächen aufzulösen. Die Farbe nimmt eine nur begleitende, hier und da betonende Stelle ein. Von Wichtigkeit wurde für diesen Aufbau der Möbel, daß 1320, angeblich in Augsburg, die Sägemühle wieder erfunden, und damit die Möglichkeit, dünne Bretter herzustellen, gegeben wurde. Dem gotischen Möbel eignet überhaupt im Gegensatz zum romanischen der Charakter des Leichten und Zierlichen.

In der inneren Ecke stand das „feste Möbel" des Zimmers, der Ofen. Es sind aber erst vom Schlusse der gotischen Periode vollständige Exemplare erhalten, die aus einem Unter- und Oberbau bestehen. Die Kacheln scheinen in früherer gotischer Zeit einfach grüne, mit Bleiglasur übergossene, hin und wieder mit Figuren in Relief verzierte vertiefte Näpfe gewesen zu sein.

Die Spätgotik schuf für kunstvollere Öfen die Grundform, die im großen und ganzen auch für die Folgezeit maßgebend blieb; ein vierseitiger, mit einer Seite an die Wand stoßender Unterbau, der auf Füßen ruht, für welche die Form von Löwen bevorzugt war; darauf ein vier- oder mehrseitiger oder runder Oberteil von kleinerem Durchmesser, dem Stil der Zeit folgend mit Pilastern an dem Ecken-, Zwischen- und Hauptgesims oder Zinnenkranz und freier durchbrochener Endigung architektonisch ausgebildet. Gelegentlich ist der Oberteil auch als doppeltes Türmchen gestaltet.

Erst gegen Ende der gotischen Epoche um 1500 lernen die Hafner mehrere Farben auf einer Kachel vereinigen.

Das früheste Beispiel, zugleich eines der hervorragendsten Denkmäler des Ofenbaues überhaupt, ist ein in strenger Spätgotik ausgeführter Ofen in dem Salzburger Schlosse. Den Unterbau bilden quadratische Kacheln mit je einer stilisierten Blüte in Relief; an den Ecken stehen vollrunde Heiligenfiguren unter Baldachinen. Der turmartige, von Fialen bekrönte Aufsatz ist aus großen Reliefkacheln mit biblischen Darstellungen und durchbrochenem Maßwerk zusammengesetzt. Die Kacheln sind mit farbigen Bleiglasuren, gelb, grün, blau, violett und braun überzogen. (O. v. Falke.)

In der Ecke unter dem Fenster steht der Tisch, dem in der Zeit der Gotik zuerst eingehende Aufmerksamkeit zugewandt wird. (Abb. 109.) Man kannte Tische verschiedenster Form, z. B. schon den echten Sofatisch. Wir finden solche abgebildet mit ovaler aber abgeeckter Platte, auf einem breiten bohlenartigen Ständer, der in einem starken kreuzförmigen Fuß eingezapft ist. Dann kommen kleinere, längliche, abgerundete Tische auf einem Dreibein aufgelegt vor, oder in zwei langen, starken Fußleisten sind zwei breite aus ineinander eingefügten Brettern hergestellte, unten ausgeschnittene Querträger eingelassen und tragen eine weitausladende Platte, die der Raumersparnis halber zusammengeklappt werden kann. Gleichem Zwecke dienen auch Ausziehklappen in der noch heute üblichen Anordnung. Eine weitere Ausbildung erfährt diese Form, indem an die Stelle der Stützwände vier Beine treten, die, oben nach innen geneigt, manchmal Kapitäl- und Sockelformen einfachster Art annehmen. Der Schaft ist dann achtkantig; auch hier zeigt sich die Abneigung der gotischen Periode gegen die Arbeit der Drehbank. Die Gotik legt auch Wert auf die dekorative Zier der Tischplatte. Ist

die Platte aus Holz, dann wird sie eingelegt, geschnitzt oder gemalt. Wo die Platte ganz aus Schiefer, Solenhofener Stein besteht, oder wo diese Steinplatten in Rahmen gespannt erscheinen, tritt die Gravierung und Ätzung in ihr Recht; auch diese Platten waren ursprünglich bemalt. (A. G. Meyer.)

Ebenfalls kannte man jetzt schon (manchmal bewegliche) Schreibpulte und Schreibtische. Man richtete die Tischplatte zum Aufklappen ein, der darunterliegende von der Zarge (eine breite Leiste) umschlossene Raum enthielt eine Anzahl kleiner ausziehbarer Kästchen; in der Mitte dieser unteren Platte befand sich wohl noch eine Öffnung, durch die in eine große untere Schublade gegriffen werden konnte. Die niedergeklappte und verschlossene Tischplatte schützte jeden Inhalt. Das Stehpult bestand für gewöhnlich aus einem hohen Untersatz mit einem Schrägpult. Auch kleine Lesepulte mit drehbarem Kopfe, die neben dem Sessel des Lesenden aufgestellt wurden, gebrauchte man. Gern wird auch der kleine Kartentisch und der Truhentisch benutzt, aber von diesen später.

An den Wänden lief die Bank hin. Wenn sie mit der Wandvertäfelung unmittelbar verbunden war, erhielt das Sitzbrett nur noch Stützbretter an den Seiten, sofern die Bank nicht als Truhe mit Vorderbrettern behandelt wurde; stand sie aber frei, so war sie in Pfostenkonstruktion mit fester oder beweglicher Rückenlehne und langer Fußleiste versehen. Die Seiten zierten Schnitzereien, deren Motive gewöhnlich dem gotischen Maßwerk oder dem reichen Felde der Blumen- und Blattdekoration entnommen waren. Rote, weiße oder mehrfache Decken und weiche Kissen legte man auf die Sitze wie über die Lehnen; denn bequem saß man immer gern. Neben diesen großen langen Bänken verwendete man auch kleine tragbare, die für eine Person bestimmt waren. Sie bestanden aus zwei Stützbrettern, die eine Querstange verband, und einem eingenuteten Sitzbrett. Die Sitzbänke für vornehme Personen nahmen durch den Baldachin den Charakter eines Thronsessels an. Der Stuhl zählt in dieser Zeit bereits zu den ganz gebräuchlichen Möbeln.

Beliebt war vorab eine Art Lehnstuhl, der auf italienischen und niederländischen Bildern in derselben Form zu sehen ist. Er schaut aus wie ein aufgerichtetes Faß, von dem das gute untere Drittel geblieben und von dem oben die vordere Hälfte vertikal weggeschnitten ist. Ein schönes rundes, grünes oder rotes Kissen lädt zum behaglichen Sitzen und Ruhen in der hohen halbrunden Lehne. Außer diesen etwas primitiven Formen konstruiert man die mächtigen Arm- und Lehnstühle, deren hochansteigende Rückenlehnen wie Seitenstützen oft prachtvolle Schnitzereien aus dem vollen Holz geschnitzt, schmückten. (Abb. 110.) Es ist der altheimische Ehrensitz, der aber in dieser Zeit auch durch bewegliche Lesepulte, Tintenfässer zum Arbeitsstuhl wurde; diese Stühle sind natürlicherweise mehr oder weniger Ausnahmen. Der gebräuchlichste Sessel war der aus drei starken, durch zierliche Stäbe verbundene Dreibein mit einem Sitz aus Flechtwerk; nicht selten wird ein Ständer höher geführt und in der Höhe des Rückens des Sitzenden mit einer Lehne aus einem Kreissegment, die von Kopfbändern unterstützt wird, versehen. Auch der Faltstuhl hatte sich in die gotische Zeit hinübergerettet; doch ist er durch Querverbände unbeweglich gemacht, nicht selten mit Arm- und hohen Rückenlehnen ausgestattet. Mit dieser Stuhlform berührt sich der „Lutherstuhl", ein Drehstuhl mit Arm- und Rückenleiste. Das einzig bekannte Original stammte aus Katzwang (16. Jahrhundert), ist aber in England verschollen.

Abb. 110. Stuhl des 15. Jahrhunderts aus Bozen in Tirol.

Ein besonderer Liebling der Frauen war die Truhe. Wir kennen sie als Bank

und als freistehendes Möbel. Im letzteren Falle erhält die Truhe für gewöhnlich einen sie erhöhenden Fuß, so daß sie gleichzeitig als Tische, zum Absetzen dieser oder jener Sache dienen konnte. Die Truhe wird natürlich aus vollen Brettern zusammengesetzt und die Vorderseite gern mit Flachschnitzereien geziert, die entweder figürliche Szenen zeigen oder dekorativ-ornamentaler Art sind, für gewöhnlich dem Formenkreise der Architektur entnommen, in Hochrelief geschnitzt oder in ausgegründeter Schnitzerei.

Die Ornamentik der späteren Gotik, wie hier ein für allemal festgestellt sein mag, erscheint als sehr triebkräftig und national, und gerade im 15. Jahrhundert setzen neue frische Triebe ein. Alles belebt sich wie in froher Künstlerlaune, als gelte es zu beweisen, daß den alten Formen noch für lange Zeit Kraft innewohne. Distelranken und Astgehäuse geben das Leitmotiv ab, dazwischen sprießen Pflanzen aller Art, klettern Tiergestalten und Menschen. Es ist der einzelne Künstler, der jetzt eingreift und die Grenzen zünftiger Gebundenheit und Engherzigkeit sprengt. (Brinckmann.) Allerdings überwuchert das Ornament jetzt oft die konstruktiven Teile, ja diese prachtvoll wuchernde Dekoration entsprang zu einem Teile aus der Reaktion freier Schaffenslust gegen die Knechtung durch die gotisch-architektonische Form, die überall in der angewandten Kunst Fuß gefaßt hatte. (Abb. 111.)

Am Niederrhein, in der Eifel, in Köln trifft man noch Kasten und Schränke, die im Halbrelief mit figürlichen Darstellungen oft komischer oder satirischer Art, mit Wappen, Ranken, Laub und Früchten, in freier, leichter Behandlung höchst angemessen verziert sind. Die Gegenden südlich der Donau, Bayern, Oberösterreich, Salzburg, kennen eine andere Zierart, die nicht nur als flaches, sondern selbst als vertieftes Relief zu bezeichnen ist. Nicht das Ornament ist aus den Holztafeln herausgeschnitten, sondern der Grund vertieft, und mit blauer oder roter Farbe angestrichen. Die Ornamente sind also gänzlich flach auf der Höhe der Holztafel und heben sich vermöge ihres Holztones von dem gefärbten Grunde ab. Die Zeichnung gibt sich gewöhnlich als ein stilisiertes, regelmäßig wiederkehrendes Muster nach Art der gewebten Stoffe. Die erstere Art ist in West- und Norddeutschland gebräuchlich, da hier die festen Hölzer der Eiche oder des Nußbaumes verwendet wurden, die letztere ist in Süddeutschland, in Tirol und der Schweiz beliebt, weil man in diesen Landesteilen vorwiegend weiche Holzarten verarbeitete. Reiches eisernes Beschlagwerk, besonders an den Schlössern, gesellt sich wie die Farbe schmuckbringend hinzu.

Wenn wir aus der romanischen Zeit nur sehr wenige Schränke besitzen, sei es in Abbildung, sei es in Original, so verfügen wir, wenigstens aus der späteren gotischen

Abb. 111. Tiroler Truhe mit Schnitzereien und Intarsien. 15.—16. Jahrhundert.

Zeit, über eine erhebliche Anzahl solcher Gebrauchsgegenstände, die uns sogar verschiedene Lokaltraditionen erkennen lassen. So kommt auch beim gotischen Schrank der schon hervorgehobene grundsätzliche Unterschied in der Art des Aufbaus auf. Man begegnet also hier der Tischlerei der Gotik auf praktisch logischem Wege, und dieses Prinzip bildet sie folgerichtig weiter. Die Füllung pflegt sie nicht breiter zu nehmen, als das einfache Brett reicht. Dies ist von Bedeutung für die Vertäfelung der Wand, die sich nun in schmale senkrechte Abteilungen gliedert, mit Streifen auf den zusammenstoßenden Fugen der Bretter. In der Konstruktion des Schrankes ist dadurch gleicherweise die Höhe wie die Breite der Füllungen bestimmt. Das ist von Einfluß auf den künstlerischen Schmuck. Der Aufbau des zweigeschossigen Schrankes lehnt sich konstruktiv an die Architektur an. Jedes „Geschoß" öffnet sich mit einer Doppeltür. Das ganze „Gebäude" erhebt sich über breite, flache Eckfüße und erhält entweder ein krönendes Gesims oder gern einen Zinnenkranz als Abschluß. Im Grunde sind demnach zwei Kasten mit Türen aufeinandergesetzt. Trotzdem unterscheidet sich die norddeutsche Art stark von der süd-(ober)deutschen. Die erstere läßt den Pfostenbau, die letztere die Brettkonstruktion herrschen, die namentlich im Fuß und in den Eckbrettern energisch hervortritt. Auch bevorzugen die Süddeutschen das abschließende Sims, nicht den Zinnenkranz. Die norddeutschen bzw. niederrheinischen Tischler liebten es, die festen Bretter mit Maßwerkfüllungen zu schmücken, den konstruktiven architektonischen Charakter zu betonen und den Türfüllungen frei bewegtes Laubornament, figürliche Darstellungen oder Wappenschmuck zu geben. Nicht selten ist auch dies freie Ornament durchbrochen, geschnitzt und mit gefärbtem Papier, Pergament oder Leder hinterlegt. Zierlicher Eisenbeschlag an den Schlüsselschildern und lange, auf die oberen und unteren Rahmenschenkel der Tür aufgenagelte Bänder tragen zur Belebung bei.

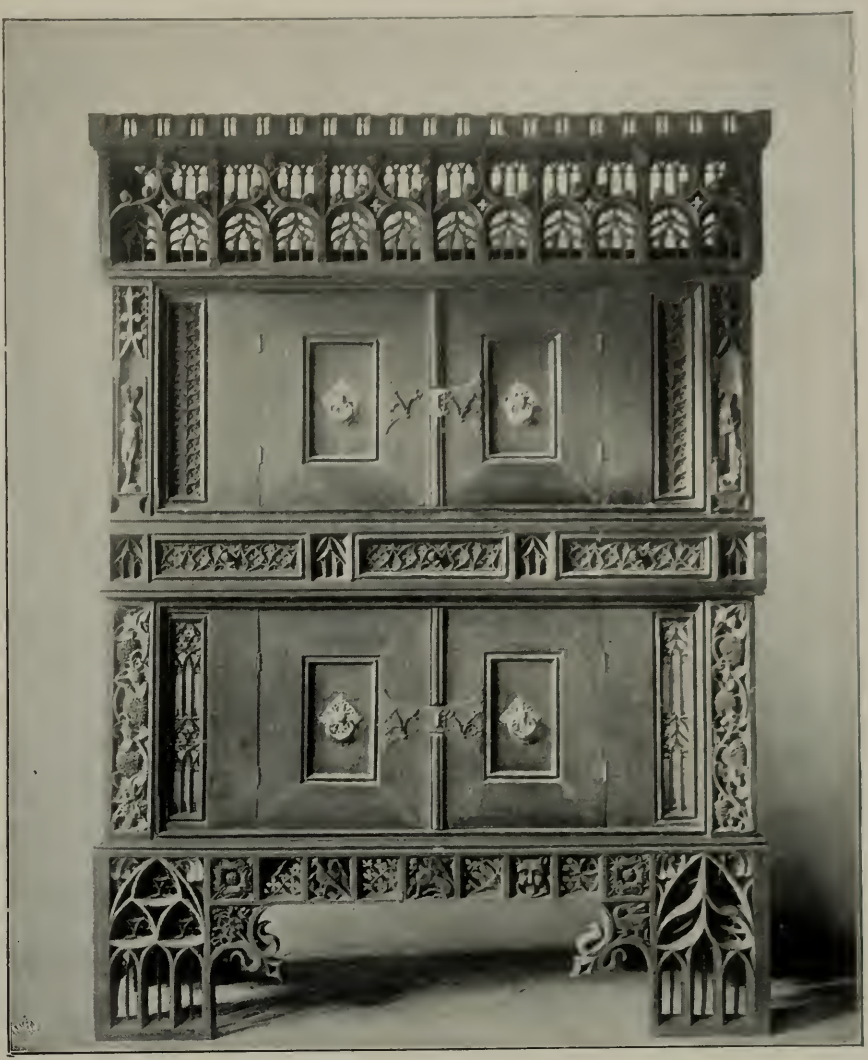


Abb. 112. Zweigeschossiger schwäbischer Schrank vom Jahre 1548. Im Germanischen Museum. (Siehe Seite 154.)

An dem oberdeutschen Schrank werden nur die konstruktiv wirkenden Bretter aufs reichste geschnitzt, sei es mit dem ausgegründeten Ornament, sei es mit Maßwerk oder tief und energisch geschnittenem Relief-Ornament, so daß dieses reich verzierte Rahmenwerk im Gegensatz zu den glatt behandelten Türen den Bau des Möbels höchst wirkungsvoll und klar gliedert. (Abb. 112.) Der Eisenbeschlag dieser Möbel beschränkt sich auf die Schloßbleche und Griffe mit durchbrochenen Unterlagplatten;

dagegen wird nicht selten die Bemalung in ausgedehntem Maße zum Schmuck herangezogen. (Luthmer.)

An der Wand der Eckstube stand der Kredenztisch. Eine sehr praktische Form lernen wir zu Anfang des 15. Jahrhunderts als Stollenschrank kennen.

Vier starke Pfosten werden durch ein Fußbrett verbunden, in halber Höhe wird ein kastenförmiger Einbau eingefügt und mit einer ausladenden Platte überdeckt; Schnitzerei an den Zargen und Brettern, Eisenbänder und Schloßschild an der Tür vollendeten den Schmuck des Möbels. Stand der Stollenschrank mit einer Schmalseite an der Wand, so wird diese Schmalseite hier emporgeführt und trägt in angemessener Höhe einen kleinen freischwebenden Baldachin. In der Spätgotik erhält der Stollenschrank gern als Grundriß die Form eines halben Sechs- oder Achtecks. (Abb. 113.)

Die Stollenschränke scheinen zum Bewahren des täglichen metallenen Eßgeschirres und zum Aufstellen der Prunkgeräte gedient zu haben. Besaß man viel von derartigen Edelschmiedearbeiten, so wurde eine Stufe aufgebaut und damit der Stollenschrank zur Kredenz- die ähnlich konstruiert auch mit Schnitzwerk versehen wurde. Doch hatten sie keine verschließt baren truhenartigen Fächer, sondern nur jene Stufen. Beide Möbel sind später im Büfet, verschmolzen, das aber die Gotik noch nicht kennt.

Sehr an seinem Platz war im Eßzimmer, aber auch gern in anderen Räumen aufgestellt, der Waschkasten, da man ganz offiziell mit den Händen die Speisen anfaßte.

Entweder hing in einer Wandnische im Zimmer an einer Kette eine Wasserblase mit Ausguß oder man stellte einen kleinen Schrank von mannigfacher Grundgestalt auf, führte an der Rückwand und an den Seiten die Bretter empor und baute ein zweites Schränkchen über dem unteren auf. In der freien Mitte zwischen beiden befand sich der nicht selten sehr hübsch verzierte metallene Wasserbehälter, etwa als Kürbis auf Blättern oder als Schale geformt. Schnitzerei bedeckte alles Holzwerk. Neben dem Wasserkasten fand ein metallener oder hölzerner, stets angemessen verzierter Halter des Handtuches seine Stelle.

Als kleines Ziermöbel sei noch des Hängeschränkchens gedacht, eines flachen Kastens mit durchbrochen geschnitzter Vorderseite, deren Mitte sich als Tür öffnet. Als Abschluß wird auch hier entweder der Zinnenkranz oder ein durchbrochener, mit Kreuzblumen geschmückter Kamm aufgesetzt. (Luthmer.)

An der Wand sind hier und da Bordbretter angebracht, die Kannen und Gläser, Leuchter u. dgl. m. tragen.

Verlassen wir einstweilen die Wohngemächer und treten wir in die Schlafzimmer ein; allerdings wurde wohl nur in reichen Häusern ein grundsätzlicher Unterschied zwischen diesen Räumen gemacht. Das Hauptmöbel ist hier natürlich das Bett, das in steigendem Maße mit Schmuckarbeit beschenkt wurde. Es ist in dieser Zeit durchgehends zweischläfig aufgebaut. Um in das Bett gelangen zu können, trat man zuerst auf ein Trittbrett, das das eigentliche Bettgestell trug. Dies wurde entweder sehr reich mit Schnitzerei bedacht, wenn es sichtbar werden sollte, oder einfach gehalten, wenn, wozu große Neigung bestand, kostbare farbige Decken über das ganze Bett ausgebreitet wurden. Ein Himmel erstreckte sich entweder halb oder ganz über das Bett, um, wie man annimmt, gegen, das von der Decke herabfallende Ungeziefer besser zu schützen; in Norddeutschland könnte man aber auch als Urformen an die kojenartigen Betten des niedersächsischen Bauernhauses, überhaupt an die jedenfalls nur sehr kleinen Abschläge von dem ursprünglichen Einraum für das Schlafzimmer denken. Oft ist dieser Himmel aus Holz, fest mit dem Bettgestell verbunden; nach den erhaltenen Stücken war dies besonders in Süddeutschland beliebt; oft ist er nur ein auf einen Rahmen ausgespanntes Tuch, das mit Eisenstangen oder Stricken an der Decke befestigt wird. Von seinem Rand hängen, in Ringen an Eisenstangen verschiebbar, die Seitenvorhänge herab, die nachts das ganze Lager umhüllen, bei Tage aber seitwärts zurückgeschoben und am Fußende in einen beutelartigen Knoten emporgebunden werden. Diese Art Betthimmel sind vielfach auf rheinischen und niederländischen Bildern dargestellt. (Abb. 114.)

Neben dem Bette stand bei der außerordentlich großen Kinderzahl unserer Voreltern wohl stets die Wiege. Man setzte die eigentliche Wiege, als Kasten gebildet, unmittelbar auf Kufen oder auf vier Füße, die Seiten des Bettchens wurden beschnitzt. In der Spätgotik wird der Wiegenkasten in einem Gestell, das aus zwei auf Fußstollen ruhenden und unten durch eine Querleiste verbundenen Ständern besteht, drehbar aufgehängt. Erst im 16. Jahrhundert kennt man Gardinen um den Wiegenkasten.

In jedem Schlafzimmer stand außerdem ein kleines Betpult. Entweder ein einfaches, dann aber von möglichst kostbaren Decken oder Teppichen bedecktes Gestell, auf dem das Andachtsbuch lag, oder ein geschnitztes Schrägpult; in beiden Fällen war ein Betschemel mit dem Möbel verbunden. Einen Waschtisch verwandte man nicht, denn das Gesicht und die Hände wurden gewöhnlich nur in einer kleinen Schale gereinigt. Es finden sich aber ganz mit Stoff überzogene einfache Holztische dargestellt, auf denen eine metallene Schale und eine Kanne mit Leuchter steht. Vielleicht haben wir hierin eine Art Waschtisch zu erblicken. Ganz allgemein sei bemerkt, daß wir in Erinnerung behalten müssen, daß man in der Zeit der Gotik viel im Hause badete.

Schauen wir uns sonst im Zimmer um, so wird unser Auge auf der großen hölzernen Gewicht- oder Wanduhr haften bleiben. Das hölzerne Gehäuse, das Zifferblatt, die Gewichte sind zierlich geschmückt.

Eine durchgreifende Verbreitung hatte die Räderuhr, deren Vorhandensein allerdings zuerst um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert nachzuweisen ist, erst mit dem Aufstreben des Bürgertums im 14. Jahrhundert, dem Zeitalter der großen Turm- und Kirchenuhren gefunden. Mit dem rasch zunehmenden Luxus, mit dem Aufkommen einer dem Mittelalter im allgemeinen fremden geistigen Regsamkeit entstand das Bedürfnis, auch im Hause genauer die Zeit messen zu können, da sie um vieles wertvoller geworden war. Diese Stand- oder Schlaguhren besaßen bis ca. 1440 in den Gewichten die Triebkraft; damals wurde erst von einem Unbekannten der Federzug als treibende Kraft eingeführt. Es waren überall wohl Arbeiten von Schlossern, ganz aus Eisen mit offenem Rädersystem, die vier Eckkanten durch vier Strebepfeiler markiert; nur die Zifferblattseite deckten häufig maßwerkartig durchbrochene Platten. Die ersten Räderuhren waren Ganztaguhren (24 Stunden).

Abb. 113. Gotisches Krollenschränkchen. Rheinische Arbeit. (Siehe Seite 154.)

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts fand man, wie bemerkt, daß eine elastische Stahlfeder die Uhr von Standort und Lage unabhängig mache. Durch diese Triebfeder wurden die Gewichte überflüssig; man konnte jetzt die Uhr in der Tasche tragen und auf den Tisch stellen, d. h. die Erfindung der Taschen- und Tafeluhren war damit gegeben. Die letzteren erbaute man zunächst gern in der Form von Türmen, viereckigen Gebäuden, Aussichtstürmchen, die mit gravierter oder Tauschierarbeit, mit Nickel und Email verziert wurden.

Die Teppiche haben im gotischen Zimmer ihre Stelle keineswegs eingebüßt. Sie werden in erster Linie als

Abb. 114. Vornehmes Schlafgemach. Aus einer Romanhandschrift vom Jahre 1462. (Siehe Seite 154.)

Vorhänge vor den Türen, als Bettbehänge, Fußteppiche verwendet, an den Wänden und als Rücklaken über die Lehnen der Lehnstühle, der Sitze, der Bänke.

Die „Umbehänge" werden nicht unmittelbar auf der Mauer selbst befestigt, sondern an Rahmenständern, die zwischen Teppich und Mauer einen schmalen Umgang freiließen.

Im allgemeinen bevorzugt der mittelalterliche Wandbehang, insofern es sich nicht um bildliche Darstellungen handelt, kleine Muster, erst die Renaissance sucht die reinen Flächenmuster durch stark dekorative Fernwirkung zu überwinden.

Die Teppichweberei hat offenbar im Zeitraum ca. 1350—1450 auch in Deutschland in hoher Blüte gestanden. Sie lieferte in erster Linie wohl an die Schloßherren, weniger an die in den Räumen etwas beengteren Stadtbewohner ihre Arbeiten ab. Die Motive sind dem Liebesleben entnommen, sei es nun in unverhüllter, sei es in symbolischer oder allegorischer Ausdrucksweise. Ein Teppich dieser Art befindet sich im Museum zu Basel. Auf dem einen lustwandeln ein Jüngling und ein Fräulein, auf das vornehmste gekleidet und mit Schellen behängt, im Kostüm etwa vom Jahre 1400, und halten je zwei wundersam gestaltete Tiere in den Händen. Was das bedeuten soll, besagen die Verse auf den Spruchbändern. Die Frau sagt: „Mit miner minne ich zwingen kan wilde tier und ouch dazu man." Über dem Manne lautet die Schrift: „For mir mag kein tier sich gefristen, daz schaff ich alles mit minen listen." Auch hier entscheiden die deutschen Beischriften über die Herkunft. Anderseits finden wir Szenen aus altdeutschen Sagen, wie aus Tristan und Isolde, aus dem Epos Wilhelms von Orleans und seiner Liebe zur schönen Amalie, der Tochter des Königs Reynher von Lunders (ca. 1420) oder Genrebilder aus dem Leben der vornehmen Welt dargestellt, wie etwa auf einem Teppich im Besitze der Stadt Regensburg. (Abb. 115 u. 117.)

Wir haben aber auch einfach gemusterte Stoffe als Wandbezug anzunehmen; besonders beliebt war in diesem Falle das Granatapfelmuster, das in Deutschland und in den Niederlanden selbständig durchgebildet wurde.

In frühromanischer Zeit hatte die Weberei noch der Stickerei das Gebiet abzugewinnen, das diese allerdings dann der ersteren für figürliche Darstellungen in großen Abmessungen überlassen mußte. Eine derartige Teppichstickerei aus Niedersachsen, wie es scheint im Kloster Wienhausen bei Celle gestickt, schildert eine Szene aus Tristan und Isolde. Die Stickerei beschränkt sich später auf kleinere Flächen und tritt in unmittelbaren Wetteifer mit der Malerei; denn sie liefert für die Privatandacht kleinere Heiligenbilder und besonders Wappenstickereien. In Deutschland war auch hierfür Köln im 15. Jahrhundert ein Fabrikmittelpunkt, aber stilistisch und technisch von Burgund abhängig. Die Ausführung besteht in vollkommenem Plattstich auf Leinwandgrund.

Dieser Plattstich erlaubt die Fäden so frei in jeder Richtung zu legen, wie der Maler seinen Pinsel führt; mit ihm lassen sich nicht bloß Flächen füllen, sondern es läßt sich auch mit ihm schattieren und modellieren. (Falke.) In Köln hatte sich im 14. Jahrhundert eine Zunft der Kunst- und Wappensticker gebildet, die den Nonnenklöstern die entschiedenste Konkurrenz macht. Die Weberei wurde hier mit der Stickerei verbunden, indem die erstere der wirkungsvollen Arbeit der letzteren vorarbeitete. Ein großer Teil der Tätigkeit auf diesem Gebiete entfiel auf die Wappenstickerei, die auch dazu verführte, die Stickerei durch unterlegte Stoffe plastisch wirksam zu machen, also in gewisser Hinsicht Scheinarbeit zu liefern.

Nächst diesen Stoffmalereien zählte weniger wohl in den Wohnräumen als in den Schlafzimmern die Tafelmalerei zu den kostbarsten Zierden. In der eigentlichen gotischen Periode kommen allerdings nur die kleinen Altäre für die Privatandacht in Frage, sei es im Hause, sei es auf der Reise, für die es besondere, kleine zusammenklappbare Altäre gab. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts aber hatte überall, vor allem am Rhein und in den Niederlanden, die Malerei eine außerordentliche Entwickelung genommen.

Der Schatz eines Hauses in der gotischen Periode besteht gleich wie in der vorangegangenen in dem Besitze an Edelmetallarbeiten, denn jene allgemeinen Verhältnisse, deren wir Erwähnung taten, hatten sich wenig geändert, und die Prachtliebe war mit dem wachsenden Reichtum, vornehmlich der Bürger, gestiegen.

In den reichen oberdeutschen Städten, die Jahrhunderte hindurch Hauptstätten der Kunstübung bleiben sollten, finden wir im 13. Jahrhundert bereits die Goldschmiede als bürgerliches und besonders angesehenes Gewerbe; vornehmlich in Nürnberg und Augsburg. Die Goldschmiede lebten nach eigenen Gesetzen und Artikeln und waren von Rats- und Gerichtspflichten frei. In ihre Gesellschaft begaben sich reiche und wegen ihres Herkommens angesehene Leute, die keine Goldschmiede waren, sich aber weder den Geschlechtern noch einer Zunft anschließen wollten. Wieviel Arbeit z. B. die Augsburger selbst ihren Goldschmieden verschafft haben müssen, läßt die Tatsache annehmen, daß 1374 zufolge einer von Karl IV. der Stadt auferlegten großen Schatzung, für die einige reiche Geschlechter und Kaufleute Bürgen waren, von diesen für 18000 Gulden Silbergeschirr an den Kaiser nach Nördlingen geschickt wurde.

Von all diesem großen Reichtum ist uns leider nicht viel geblieben, so daß wir auch noch für diesen Zeitabschnitt uns vielfach an Abbildungen halten müssen. Als wesentlichsten Gesichtspunkt haben wir festzuhalten, daß auch in diesem Falle die architektonisch-kirchliche Gotik Einwirkung ausübt. Am meisten natürlich an Gegenständen, die einen architektonischen Charakter in sich tragen, also besonders bei den Tafelaufsätzen, von denen aber nur wenige erhalten sind. Unter anderen beweist dies eine prachtvolle glatte Schale aus Lüneburg (1476), die auf vier Füßen ruht. Im Aufbau dieser Stützen, gotischer Throne mit den Kirchenvätern und Evangelisten, äußerten sich stark die gotische Baukunst und die kirchliche Überlieferung. Sehr beliebt war die Form eines Schiffes, das aus Silber getrieben, mit Masten, Tauen, Segeln, sowie mit Mannschaft reich ausgestattet wurde.

Die Schatzkammern waren reich an solchen Werken, insbesondere die Karls des Kühnen von Burgund, bei dessen Hochzeitsmahl dreißig solche aus Silber gearbeitete Schiffe vorgeführt wurden, mit Türmen und sonstigem phantastischen Beiwerk ausgestattet, von sieben Schuh in der Länge.

Hiermit haben wir ein weiteres Element ornamentaler Gestaltung berührt, das für die Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts von besonderer Bedeutung gewesen ist: die Neigung zur Phantastik. Sie formte die wunderlichen Tier- und Menschengebilde — schon eine traditionelle Liebhaberei. In dieser Richtung wurde auch von der Architektur nicht selten Gebrauch gemacht, nicht in der Art, daß die ornamentalen Motive des

gotischen Baustils wieder ornamental verwendet wurden, sondern daß man die ganzen Gebäude nahm, ganze Burgen mit ihrem unregelmäßigen Aufbau, mit ihren malerischen Türmen und Erkern in Edelmetall nachbildete. Hiervon gibt z. B. ein Tafelaufsatz der Rothschildschen Sammlung in Frankfurt eine gute Vorstellung. Eine mächtige Schale ruht auf solcher Architektur mit Heiligenfiguren, aus ihrer Mitte steigt eine Felsenmasse mit einem Hirsche auf dem Gipfel empor. Die überaus reiche Arbeit und Verzierung, die das Stilvolle und das Naturalistische unmittelbar nebeneinander setzt, macht diesen Tafelschmuck überhaupt zu einem der bedeutendsten und charakteristischsten Reste der Goldschmiedekunst aus dieser Epoche der spätesten Gotik. (J. v. Falke.)

Eigenartige Formen aus den Bedingnissen des Metalles heraus hat die Gotik besonders in Trinkgefäßen geschaffen; hier erinnern nur das Ornament, das allerdings einzig dem Blumen-, Blatt- und Rankenwerk entnommen wird, und Einzelheiten im Fuß usw. an die Vorbilder aus der Architektur.

Die oft außerordentliche Größe der Pokale erklärt sich aus der Sitte des Umtrunkes, so daß sich bereits im 14. Jahrhundert der Doppelpokal auf hohem Fuß entwickelt. Die Form solcher Pokale entsteht nicht wie die Gestalt der antiken Gefäße aus einer künstlerischen Erfindung der Umrißlinien, sondern beruht auf technischen Grundbedingungen, und zwar auf den Eigentümlichen des Metalltreibens gerade so wie das architektonische Formengerüste der Gotik auf der rechnungsmäßig gewonnenen Formel des Steinmetzen. Und zwar erwächst die Form des gotischen Pokals so gut wie ausnahmslos aus der Buckelung.

Der Pokal erscheint als ein Trinkgefäß von hoher Wandung; die Buckel werden in zwei Kränzen von gleicher Zahl angeordnet, ein unterer mit kleinen Buckeln, ein oberer, der Ausweitung des Gefäßes entsprechend, mit größeren. Jeder dieser Buckelkränze kann verdoppelt werden; dies führt jedoch nicht zu einer Vierteilung, sondern die Zweiteilung in der Höhe bleibt unter allen Umständen bestehen. Wo der untere und der obere Buckelkranz — etwas unterhalb der Mitte des Pokals — zusammentreffen, erscheint der Körper in sich gedreht und dadurch leicht eingeschnürt. Innerhalb desselben Kranzes stoßen die Buckel scharf aneinander, nach oben und unten hin schießen sie, fischblasenartig geschwungen, mit schlanken Spitzen gelegentlich in sehr schwierigen und kunstvollen Windungen zwischen die nächsten Kränze hinein. Den schlanken Schaft des Fußes bildet eine Röhre, deren Rieffel nach unten hin wieder in einen Kranz von Buckeln enden, die dann naturgemäß einen paßartigen Abschluß, der Zahl der Buckel entsprechend, ergibt. Diese Rieffel und Buckel können nur konstruktiv, aber nicht ornamental ausgebildet werden. Ebenso wie die ‚Dienste' an den Pfeilern der gotischen Architektur, die rein konstruktiv in das Rippenwerk der Gewölbe übergehen, keine ornamentale Ausbildung in dem Sinne der antiken Kunst, keine Basis und kein Kapitäl haben, sondern nur durch umgelegte Blattkränze verziert werden können, so verfügt auch der gotische Pokal zu seinem Schmucke lediglich über angesetzte Blattkränze von selbständiger Bildung, die ganz äußerlich einen Abschluß bezeichnen oder auch nur die Aufgabe haben, eine schlecht ausgebildete Stelle, wie den Ansatz des Fußes an dem Kelch, zu verhüllen. Der Deckel der Becher ist aus Buckelkränzen gebildet; als Abschluß findet sich niemals ein Knauf, sondern die an dieser Stelle scharf zusammenlaufenden Spitzen der Blasen erscheinen in einer Ranke ausgezogen, die, ähnlich wie die Kreuzblume, aber in weniger strengen Formen, nach oben ausladet; hier findet sich ein Blütenkelch mit Blumen oder Frucht, auch wohl mit figürlichem Schmuck, dem einzigen an diesem Pokal. Auf diese Weise bildet der Buckelbecher, der als „knorrecht" oder „knorret" bezeichnet wird, ein geschlossenes organisches Ganzes von höchster Standfähigkeit, höchstmöglichem Inhalt und glänzender Leuchtkraft auf den bewegten Flächen. (Lessing.)

Ein Hauptreiz liegt noch im Innern, denn in diesen blanken goldenen oder vergoldeten Vertiefungen treibt das Licht im funkelnden klaren Wein sein Spiel.

Als schönstes Werk dieser Art gilt der mit Schmelzarbeit verzierte Becher, den Kaiser Friedrich III. im Jahre 1462 Matthias Corvinus schenkte. (Abb. 116.)

Eine andere spezifisch gotische Becherform ist der Traubenbecher, der ebenfalls auf dem Prinzip der Buckelung beruht.

Die Buckel werden halbkugelförmig herausgetrieben und schieben sich mit den spitzen Anläufen und Enden ineinander. Der Schaft wird gern als Rebstock oder auch als Einzelfigur gebildet. Anderer Art wieder sind die Turmbecher, kleinere Becher, die auf einem besonders gearbeiteten ringförmigen Sockel in Gestalt eines Mauerkranzes oder in Form eines Blattkranzes ruhen; jener wird von Türmen, dieser von Figuren getragen. Der Deckel solcher Becher ist dann nicht selten als Burg gestaltet.

Abb. 115. Vornehme Gesellschaft des 15. Jahrhunderts bei Spiel und Tanz. Wandteppich. (Siehe Seite 156.)

Außerdem gibt es kleine Becher, Haufenbecher genannt, die ineinander gesteckt werden u. dgl. m. Die glatten fußlosen Becher werden gern leicht nach oben erweitert. Diese anspruchslosen Arbeiten wurden vornehmlich mit Gravierung, Niello oder Schmelzwerk künstlerisch belebt. Für Trinkhörner benutzte man mit Vorliebe die natürlichen Hörner bzw. Zähne von Büffeln, Elefanten. Das schönste Werk dieser Art befindet sich im Lüneburger Ratssilber (Berlin).

Zwei silberne Elefanten mit hoch aufgebauten Türmen auf dem Rücken stützen das Horn, dessen Deckel und andere Zieraten den architektonischen Charakter des gotischen Kunstgewerbes stark hervortreten lassen. Ein (einziges) Trinkhorn aus vergoldetem Silber von D. Aretäus in Corvey (1455—1464) für König Christian I. von Dänemark gearbeitet, ist im Schloß Rosenberg erhalten. Dieses Trinkhorn, das die Sage um ein halbes Jahrtausend zurückdatiert und zum Geschenk einer Nymphe an den Grafen Otto I. von Oldenburg gemacht hat, besteht aus Silber, ist teilweise graviert und emailliert, die aufgelöteten Ornamente sind teils gegossen, teils getrieben. Das Ganze ist als ein Burgbau gedacht, zu dem zwei als Stützen dienende Eingänge führen. Zwischen den Bändern am Deckelrande laufen die Namen der heil. drei Könige hin, Balthasar, Caspar, Melchior; der wilde Mann auf der Spitze des Horns hält ein Spruchband mit den (nicht dänischen, sondern niederdeutschen) Worten: Drinc al ut. Die Wappenschilde und die heil. drei Könige werden darauf bezogen, daß das Horn als Ehrengabe für die Stadt Köln bestimmt gewesen sei, wo 1474 König Christian als Schiedsrichter in einem Streite zwischen dem Erzbischof und dem Kapitäl fungieren sollte. (Bucher.)

Ganz aus Kristall geschnittene und mit Gold oder Silber montierte Becher galten als besonders beneidenswerte Besitztümer; auch die damals sehr kostbaren, vereinzelt importierten, seltenen Porzellanschalen wurden mit silbernem Fuß und Deckel versehen. Eine Richtung des Geschmackes auf das Seltsame hin, die im Kunstgewerbe der Gotik nicht befremden kann.

Zu den Trinkgefäßen gehören die Kannen, die wir auf den Kredenzen und Schautischen der Bilder in mannigfacher Gestalt erblicken. Den beliebtesten Grundgedanken scheint auch in diesem Falle die Buckelung geboten zu haben. Unter den erhaltenen Arbeiten dieser Art erfreut sich die Bergkanne von Goslar (1477) eines besonderen Rufes.

Abb. 116. Corvinuspokal vom Jahre 1462. (Siehe Seite 158.)

Die Unbekümmertheit der gotischen Goldschmiede läßt so recht eine Kanne der Grafen von Ziegenhain ersehen (Kassel); denn in vorzüglicher Silberarbeit ist ein Ziegenhainer nachgebildet, ein hölzerner Bierkrug auf drei silbernen Türmchen; ein Türmchen am Deckelansatz ist auf den glatten Henkel aufgesetzt. Den Deckel umgibt zierliches Kreuzblumenwerk. Der Ausguß erscheint als Adlerhals.

Als kleineres Tischgerät unterlag nur das Salzgefäß auf hohen Füßen, der Löffel und der Griff des Messers dem Goldschmiede; es äußert sich auch hier noch die strenge, kantige architektonische Linie.

Von anderen Metallen wurde Zinn zu Trinkgefäßen verarbeitet, da im 13. Jahrhundert im Erzgebirge größere Zinnlager gefunden waren; doch reichten sie nicht sehr weit, und erst als im 16. Jahrhundert Indien erheblichere Massen von Zinn lieferte, wurden Zinngefäße häufiger. Die erhaltenen Arbeiten bestehen in großen Weinkannen, für gewöhnlich mit abgeeckten zylindrischem Mantel geformt und mit leichter Gravierung geschmückt. (Abb. 118.)

Die Wasserkanne, die in größerer Anzahl verlangt und deshalb in Kupfer oder Messing hergestellt wurde, zeichnet sich durch eine schlanke Form aus. Über einem hohen Fuß wölbt sich der Bau des Gefäßes, verengt sich und erweitert sich wieder, um

Abb. 117. Mittelalterlicher Wandteppich (Ausschnitt) im Rathaus zu Regensburg. (Siehe Seite 156.)

den Deckel aufzunehmen. Ein langes, geschwungenes Ausgußrohr und ein schlanker Henkel korrespondieren miteinander; man gebrauchte aber auch jetzt noch die bronzenen Gußkannen in Tierform. Zu diesen Wasserkannen gehören die metallenen aus Messing geschlagenen Becken, die jedoch auch einfach zur Zierde der Gemächer an passenden Stellen aufgestellt wurden; obwohl diese Arbeiten nur als das Erzeugnis eines soliden Handwerkes sich kennzeichnen. Es sind größere und kleinere flache Schüsseln und Schalen mit breitem Rande oder tiefe Becken, die in ihrer Tiefe verschiedene Darstellungen enthalten, meist religiösen oder kirchlichen Stoffes. Diese Darstellungen, in flachem Relief heraustretend, sind in der Tiefe oder auf dem Rande mit Schriftzügen in gotischen Unzialen umzogen, die selten einen Sinn ergeben; denn diese Buchstaben sind einfach als Stempel benutzt, als Zierat, und sicher lange Zeit hindurch und an den verschiedensten Orten. (J. v. Falke.)

Abb. 118. Breslauer Zinnkanne. Um 1500. Im Germanischen Museum zu Nürnberg. (Siehe Seite 160.)

Unter den metallenen Gegenständen ragt weiter der gotische Leuchter und Kronleuchter an Wichtigkeit hervor. Bereits die romanische Zeit hatte stattliche Werke dieser Art hervorgebracht, aber die mit phantastischen Drachengestalten verzierten Leuchter und die schweren Mauerringe der Kronen werden nur wenigen Begüterten gedient haben; die in Messing oder in anderen Legierungen geformten Lichtträger der gotischen Zeit sind hingegen, nach der noch erhaltenen großen Anzahl zu schließen, Gemeingut gewesen.

Natürlich hat der zeitgenössische architektonische Charakter auch diesen Gebrauchsgegenstand ergriffen. Der Fuß, der Knauf in der Mitte des Engels, der Tropfteller — man verwandte bis drei übereinander — erhalten eckige Bildung, mit einem kleinen Mauerkranze, Maßwerkfenstern u. dgl. m. geschmückt: nicht selten wird auch der Kerzenträger von Männern und Frauen im Zeitkostüm, selbst von den beliebten wilden Männern getragen.

Das Lüsterweibchen ist eine Besonderheit der deutschen Gotik. Sie hält das Hauswappen und trägt das Licht. (Abb. 119.) Ganz besonders schön formte auch die Gotik die Kerzenkrone. Sie bildete die in der Renaissance beliebte Lüsterform vor, die aus einer Reihe geschwungener, um Stab und Kugel gestellter Arme besteht. Nur darin liegt ein Unterschied: der gotische Lüster bildet die Arme kantig, die etwaigen Knäufe daran eckig, das Laub, das die Arme begleitet, nach der eigenen Art der Gotik, während die Renaissance die Stäbe rundet und kühner und eleganter schwingt.

Wegen der Metallbeschläge der Einbände sei der Bucheinbände hier gleich gedacht. Die bevorzugte Verzierungsweise des späten Mittelalters war die Blindpressung.

Der vervielfältigenden Technik des Buchdrucks entspricht die vervielfältigende Technik der Blindpressung. Bei der Dekoration handelt es sich darum, zwei Flächen, die beiden Buchdeckel, zuweilen auch den Buchrücken zu verzieren. Um die großen Flächen zu beleben, teilt der Buchdrucker sie durch das Streicheisen in kleinere Felder. Er bildet eine Umrahmung und scheidet dadurch ein rechteckiges Mittelfeld aus. Dann drückt er die gravierten und erhitzten Hand- oder Plattenstempel in das Leder ein, setzt eine Blume, ein Tier in die Mitte und nebeneinandergesetzte Stempel als fortlaufendes Ornament.

Im 15. Jahrhundert ist der Formcharakter wesentlich der gotischer, heimischer Naturformen in starker Stilisierung. Mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts treten allmählich

Abb. 119. Armleuchter aus Antilopenhorn. Um 1500. Im Germanischen Museum. (Siehe Seite 161.)

die Renaissanceornamente, besonders Ranken, Kandelaber u. a. auf. Auch verwendet man erst seit dieser Zeit das Gold für die Pressung. Vor allem wird aber dem Figürlichen ein größerer Raum eingeräumt, denn gerne werden Szenen aus dem alten und neuen Testament, wie allegorische Gestalten aller Art in das große Mittelfeld eingesetzt; außerdem Porträts und Wappen.

Künstlerisch geschädigt werden diese Einbände oft dadurch, daß man, der Stempel müde, sich bald der Buchbinderrolle bediente, d. h. man schnitt das ganze Ornament in eine Rolle ein und führte diese den Rahmen entlang, senkrecht und wagerecht, auf- und abwärts. Die Schwierigkeit, die an den Ecken durch das Zusammenstoßen senkrechter und wagerechter Rahmenstreifen entstand, wird nicht beachtet, ebensowenig daß figürliche Szenen nur zur Hälfte erscheinen, da der Rahmen zu Ende ist u. a. m. (Bucher.)

Der Metalleinband war in Deutschland besonders für Gesang- und Gebetbücher bevorzugt. Silber ist das beliebteste Material. Man überzog entweder den ganzen Buchdeckel mit getriebenem Silberornament oder brauchte durchbrochen verarbeitete Silberplatten in Verbindung mit Unterlagen aus schwarzem Chagrinleder oder rotem Sammet. Der Buchrücken wurde deshalb noch nicht weiter beachtet, da man die Bücher legte.

Die Buchdeckel werden in dieser Zeit auch durch Buchbeschläge und Buchspangen geziert, die in edlen Metallen ausgeführt oft als erlesene Kunstwerke erscheinen.

Den metallenen Gebrauchsgegenständen stand an Kostbarkeit des Materials am nächsten das Glas; denn ebenso wie man sich über das Funkeln des Weines in metallenen Gefäßen freute, so über das Blitzen der Gläser, goldigen Weines voll.

Deutschland war, das müssen wir dabei in Erinnerung behalten, ein Weinland; baute man doch bis nach Marienburg in Westpreußen Wein — wodurch sich anderseits die Liebhaberei erklärt, dem Traubensaft Honig und Gewürze zuzusetzen.

Die Glasmacherkunst ist durch das ganze Mittelalter hindurch bekannt gewesen, da aber die Kirche von gläsernen Gefäßen keinen Gebrauch machte, so wurde dies Feld wenig betrieben. Erst als sich das Kunsthandwerk von der Kirche lösen und immer ausgesprochener dem Fürsten und Bürger dienen wollte, gelangte auch die Fertigkeit der Glasbläser zu höherer Vollendung. Wenn wir hier zuerst von Deutschland sprechen, so geschieht das, weil wir zurzeit überhaupt die deutsche Kunst behandeln; denn sonst müßte unser Vaterland hinter Italien genannt werden. Allerdings haben die deutschen Glasmacher, wie bemerkt, stets selbständig gearbeitet,

aber gerade für die Hohlglasindustrie kamen von Venedig sehr wertvolle Kenntnisse, die wohl von venezianischen Glasbläsern trotz der schweren von der heimischen Regierung angedrohten Gefahren den deutschen Kollegen übermittelt wurden. Insbesondere wurde die Klarheit des Glases erhöht, die Schmelze leichter und vorteilhafter gemacht. Leider kam die Sitte, Jahreszahlen auf den Gläsern anzubringen, erst später auf, so daß die erhaltenen Werke dieser zerbrechlichen Ware sehr vorsichtig datiert werden müssen. Welche Gläser der Gotik also bis etwa zum Schlusse des 15. Jahrhunderts zuzuweisen sind, erscheint kaum bestimmbar, nur das können wir behaupten, daß die ältesten gefundenen Gläser in einer grünlichen oder grünlich-leichtgelblichen Masse hergestellt sind und als besondere Eigenart den stets beliebt gebliebenen Besatz von hornartigen Buckeln, Warzen und Nuppen aufweisen, die die Gläser handlich machen; später werden wir von den einzelnen Glasformen zu reden haben. Im großen und ganzen liegt aber die Hohlglasindustrie noch sehr darnieder.

Die Masse der Gebrauchsgegenstände für Essen und Trinken werden weitaus irdene Gefäße und Teller gewesen sein. Eine irgendwie genauere Kenntnis davon haben wir nicht, nur daß sie materialgerecht auf der Töpferscheibe gearbeitet wurden und möglichst farbig gehalten waren, dürfen wir annehmen. Auch hier bietet erst die Renaissance zahlreiche Belege; wohl, weil das steigende Luxusbedürfnis und die erhöhte Nachfrage infolge der wachsenden Bevölkerung die künstlerischen Anlagen auch diesem Arbeitsfelde sich zuzuwenden zwangen.

Die allgemeine Freude an farbiger, glänzender und zugleich imponierender Erscheinung jeder Sache und jeder Person zeigt sich auch in der Kleidung und deren Schmuck. Weite und Länge des männlichen Rockes geht in modischen Kreisen schon vom 13. Jahrhundert, allgemeiner vom 14. Jahrhundert ab zurück und in den geraden Gegensatz über. Das bereits im 10. Jahrhundert bezeugte Streben, die Körperformen besonders um die Hüften stark hervortreten zu lassen, ruft für den Rock eine Enge und Kürze hervor, die bei jungen modischen Leuten des 15. Jahrhunderts die höchste Ausbildung empfängt und vielfach im Verein mit grotesk erweiterten und zerschlitzten Ärmeln auftritt. Mit ihm mußte auch eine andere Art des Anlegens erfunden werden: für den Brustschlitz des früheren Rockes tritt, nach den Zwischenstufen größerer Erweiterung, volle

Abb. 120. Der Pfalzgraf, der Herzog von Sachsen und der Markgraf von Brandenburg. Miniatur aus der Wiener Prachthandschrift der Goldenen Bulle. (Siehe Seite 164.)

Öffnung der Vorderseite und damit die Vorform zu unserem Mannesrocke ein. Jetzt wird nun der Rock eigentlich angezogen und mit Knöpfen geschlossen. Gern sucht man in den gewählten Rockfarben seinen persönlichen Anschauungen zu folgen, der Farbenfreudigkeit durch die Verbindung mehrfarbiger Stücke zu frönen, den leuchtenden Stoffen den weichen Schimmer des Pelzes, den man auch als kostbares und warmes Futter verwendet, zu gesellen. (Abb. 120.)

Über den Rock fiel ein mit Pelz besetzter und gefütterter Mantel mit oder ohne Kapuze, der auf der rechten Schulter oder auf der Brust geschlossen wurde. Von Frankreich kommt seit dem 11. Jahrhundert ein Überrock, der lang herunterfällt oder nur bis eben unter den Gürtel reicht. Er schmiegt sich dem Körper an, hat lange Ärmel und die Kapuze. Außerdem trägt man seit dem 13. Jahrhundert den Kittel. Woher er stammt, ist dunkel und der Name bis jetzt unerklärt. Ursprünglich als weiteres leichtes Oberkleid ein Prunkstück von Seide, mit Verzierungen durchnäht, wird er bald eine allgemeine Tracht der geringeren Leute, und, wozu es sich des bequemen Schnittes wegen besonders eignet, Haus- und Arbeitsgewand. (Heyne.) Ähnlich ist die weite Ärmeljacke, die Joppe (Schaube); auch die Jacke, ein kurzer wattierter (Waffen)rock, bürgerte sich schnell in allen Kreisen des Volkes ein; das Wams, das auch seit dem 13. Jahrhundert erscheint, wurde ursprünglich als Schutz gegen den Druck der Eisenrüstung getragen und blieb überall als kurzes widerstandsfähiges Obergewand beliebt.

Das allmähliche Kürzerwerden der faltenreichen Gewänder dürfte seine Ursache teilweise in der Kostspieligkeit der seltenen Seiden- und Sammetstoffe haben, vielleicht auch von den Veränderungen in der Rüstung herrühren. Es war verlockend, viele dieser glänzenden Muster gleichzeitig zu tragen, so daß der zurückgeschlagene Mantel das reiche Wams sehen ließ. Durch das Wegfallen der Ärmel wurde es zur Weste. Was bei Frauen passend erschien, die schönen Reste als Besatz zu verwenden, erlaubte auf die Dauer nicht das ernstere Gewand der Männer. Man zog lieber mehrere Kleidungsstücke übereinander an, die durch Farbenkontraste wirkten. Das war bequem und minder kostspielig, wenn auch weniger würdevoll, als die langfaltige Tracht der schweren Wollkleider oder der glänzenden Seide. (Fischbach.)

Seit 1330/40 kam, wir machen uns die Ausführungen Heynes hier überall zu eigen, die Mode auf, von Frankreich-Burgund her, die Kleider mit Knöpfen, Schnüren und Schlitzen, mit bunten Lappen zu besetzen. Die Beine werden mit dem „Bruch" bekleidet, entweder bedeckt ihn der Rock ganz oder er reicht bis an die Knie; die Unterschenkel umschließt die strumpfartige Hose, die die Knie bloß läßt; im Laufe unserer Epoche geht sie bis an den Bruch und wird an diesen angeknüpft. Je kürzer der Rock wird, um so größere Sorgfalt wird den Hosen zugewandt. Sie wird von feiner Wolle oder Seide, auch von feinem Leder gefertigt, mit Goldfaden durchwoben, die einzelnen Beinkleider in Stoffen verschiedener Farbe („geteilt") hergestellt, und so behandelt, daß sie die schöne Form des Beines heben. Der gemeine Mann aber trägt sie auch von Leinwand, und in altgermanischer Weise herabhängend und faltig bis oder nahe zum Fußknöchel. Die Füße bekleidet der „sco", der kurze Strumpf oder der Fußlappen. Der Schuh der gemeinen Leute bleibt der behaarte rindslederne, durch Bänder zusammengehaltene Schuh; auf Reisen wird von allen Kreisen der sich allmählich herausbildende langschaftige Stiefel in Gebrauch genommen. Die Fußbekleidung der vornehmen Herren wird von Zeug oder von weichem, feinem Leder hergestellt, das aufgeschlitzt und mit farbigem Futter unterlegt wird. Als Farbe gilt rot als die bevorzugte. Die Form folgt natürlich der des Fußes, unterliegt aber der Mode, die von Frankreich her die Schnabelschuhe und als Reaktion seit ca. 1480 die deutschen breiten Schuhe, die Kuhmäuler, brachte. Bei schlechtem Wetter trug man in Rücksicht auf die schlechten Straßen in der Stadt einen hölzernen Überschuh, der aus einer starken, hölzernen, mit stelzenartiger Erhöhung versehenen Sohle besteht, die mit Riemenwerk um den eigentlichen Schuh befestigt wird.

Ohne daß die Kapuze verschwindet, setzt sich seit dem 11. Jahrhundert der Hut als Kopfbedeckung durch, dessen maßgebende Tendenz die Höhenrichtung war, er hat spitze,

breite und gerade Form, ist gefüttert, zeigt Bänder, Schnüre, Goldarbeit usw., genug, läßt den Launen seiner Träger jeden Spielraum. Aus der sich dem Kopf anschmiegenden Haube entsteht eine seit dem 15. Jahrhundert Mütze genannte Kopfbedeckung.

Die Hand bedeckt der Faust- oder der Fingerhandschuh, der in jeder Farbe getragen und aus jedem möglichen Stoffe gefertigt wurde.

Die Tracht der Frauen war ihrer Zusammensetzung nach Hemd, langes Oberhemd (Schlafrock) im Hause, Oberkleid als Gesellschaftskleid und Mantel mit Kapuze; sie war also dieselbe geblieben, nur trat das Schnürmieder hinzu. Die Einwirkung der Tracht der Männer auf die der Frauen ist sehr bedeutend; denn die Frau übernimmt fast alle die verschiedenen kurzen Oberkleider der Männer. Die Farben, Stickereien, Pelz und Schmuck lassen überdies der Erfindungsgabe der Frauen für ihre Toilette jeden Spielraum. Das Haar wird nur von Mädchen offen getragen.

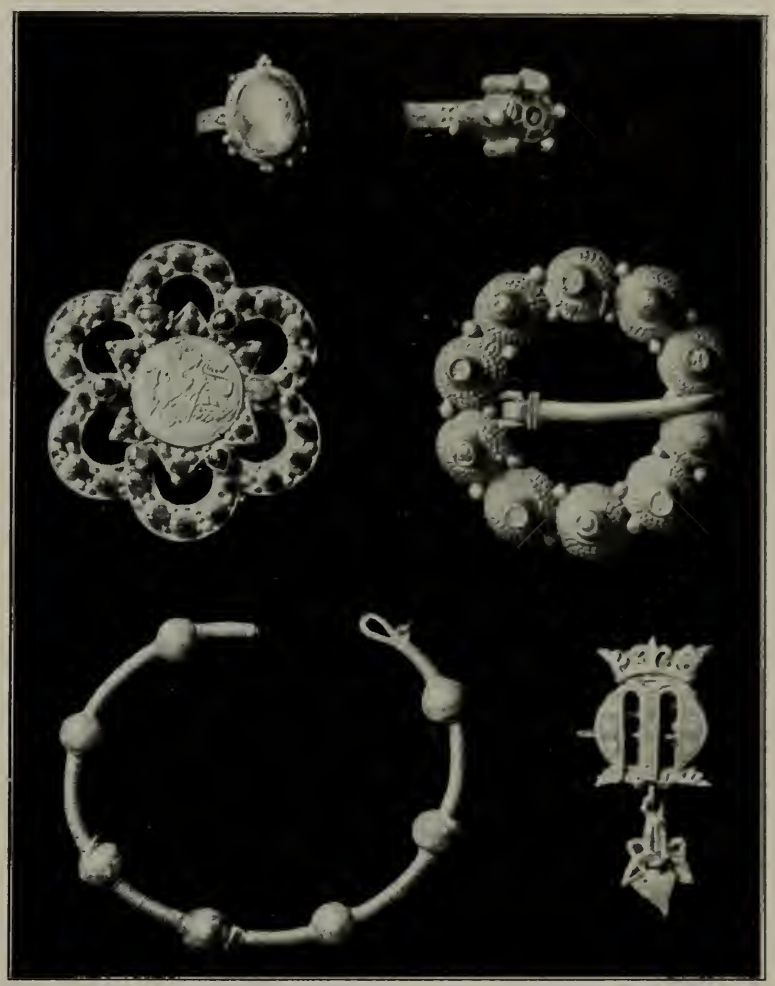


Abb. 121. Gotischer Schmuck, etwa aus der Zeit um 1400. Gefunden bei Pritzwalk in der Mark. Im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. (Siehe Seite 166.)

Die sinnbildliche Bedeutung aller Kopfhüllen, wie sie besonders seit dem 12. Jahrhundert, aber auf Grund alter Überlieferung, hervortritt, geht von der Gebundenheit und Unfreiheit des Weibes aus, mag dieselbe geistlich oder weltlich verstanden werden, in letzterem Falle als dem Willen des Mannes unterworfen. Von da aus ist Rise (eine Art Kopftuch), Schleier und alles Ähnliche recht eigentlich die Tracht der Verheirateten. Immerhin sucht man vom Haare an der Stirne, Schläfen und im Nacken soviel als möglich zu zeigen.

Zwei alte Dichter, Wirnt v. Gravenberg und Ulrich v. Lichtenstein, haben uns genaue Schilderung der Frauentracht, der in ihrer Gesamtheit noch einmal gedacht sei, hinterlassen. Weiter sammetener Rock von zwiefach geteilter Farbe, grün und rot, mit Goldborte wohl verziert, mit Hermelin gleichmäßig gefüttert, darunter ein Hemd von weißer Seide mit Goldstickerei, zusammengehalten durch einen Gürtel von Borte, der mit Gold und Edelsteinen wohl besetzt ist; über die beiden Kleider ein langer weiter Mantel von feinem und schwerem Seidenstoffe mit Goldbesatz, unterzogen mit Hermelin und dazwischen mit dem blauen Fell eines ausländischen Seetieres, mit Vorstoß von Zobel, der bis auf die Hand reichte, und kostbaren goldenen und edelsteingeschmückten Schließen; auf dem Kopfe ein vielfarbiges Schapel, von Gold und Seide, und mit Goldschnüren ganz durchwundene Zöpfe. Ulrich v. Lichtenstein schenkt seinen Lesern nichts in der Aufzählung der Tracht seiner Frau Venus: weißglänzendes, feines, schicklich langes Hemd mit zwei schönen Zierärmeln, darüber feiner schwanenweißer Rock und weißsammetne Kappe von trefflichem Schnitt, mit Goldstickerei: auf dem Haupte eine Haube, an deren hinterem Ende die geschmückten Zöpfe hervorsehen: darüber noch ein Pfauenhut; das Gesicht mit einer Rise wohl verhüllt; endlich Handschuhe an den Händen. Ausführlichere Beschreibung höfischer Trauerkleidung gibt einmal Hartmann von Aue: Rock von schwerem schwarzem Sammet, der ganz schlicht gehalten und nicht mit Schnürvorrichtung versehen ist, Kopfbedeckung von selbem Zeuge, darunter das Gebende von weißen Tüchern (Wimpeln); Abwesenheit alles Goldschmuckes.

Dieser höfischen Tracht folgt die Bürgerin, so gut es die Mittel und die Luxusgesetze bzw. Standesvorschriften erlauben, und ihr die Bäuerin, überall herrscht also der Trieb nach oben. Die alltägliche Bekleidung machte besonders von der Bluse Gebrauch, einem langen hemdartigen Gewande aus Wolle oder Seide, an den Seiten aufgeschlitzt. Die Männer trugen sie ohne Ärmel, die Frauen mit weichen langen Ärmeln. Diese starke Ähnlichkeit im Kostüm der vornehmen Männer wie der Frauen blieb auch in diesen Jahrhunderten bestehen. Das Volk hatte bei dem kurzen Kostüm den Mantel mit der Kapuze in Gebrauch behalten.

Eine sehr wesentliche Zutat der mittelalterlichen Kleidung der Männer wie der Frauen bildet der Schmuck. Die Kleinodien glänzen nicht nur als selbständiger Schmuck, sondern auch als Besatz, derart, daß die poetischen Beschreibungen ein Prunkkleid sich ohne solchen gar nicht denken können. So fügt sich der genannte Schmuck in die Borten, die an den Kleidern sitzen, in die Stickereien derselben, in das geknüpfte Netzwerk bei den Kreuzungen der Goldfäden, selbst zum Prunkschuh. Es kann aber auch ein Gewand mit bloßem Gold- und Silberblech ohne Edelsteine verziert sein. (Heyne.) Das am meisten vertretene Schmuckstück ist auch jetzt der Fürspan. Er war am Gewande auf der Schulter oder auf der Brust befestigt und wurde erst in späterer Zeit, etwa im 14. Jahrhundert, als Schließe des Mantels gebraucht. (Abb. 121.) Die Agraffe, die ursprünglich auf dem über der Rüstung getragenen Lendner, in der Höhe der Brustwarzen getragen wurde und zum Anhängen der Ketten für Schwert und Dolch nötig war, erhielt eine runde Bildung; später wurde sie als Mittelstück an einer Halskette getragen. Außer diesen runden verzierten Schmuckplatten, die als Schließen dienten, gebrauchte man hierzu auch Schnallen. Die Agraffe, bzw. dies runde Schmuckstück wird auch, besonders seit ca. 1350 in geringerer Größe als Hauptschmuck verwertet, sowohl selbständig, auf Bändern oder auch vermittels Haarnadeln der Frisur eingefügt, wie als Besatz oder Anhänger am Hut oder Barett der Männer und der Haube der Frauen. Dieser Hutbatzel (enseigne) dient durchaus nicht immer nur zur Befestigung von Federschmuck, sondern wird auch selbständig, bald über der Stirn, bald seitwärts der Kopfbedeckung angefügt.

Im Laienkostüm kommt dieser Kopfschmuck kaum vor Mitte des 14. Jahrhunderts vor.

Im Priesterornat finden wir den größten Geschmeideluxus zwischen 1220 und 1280. Nicht allein auf der Mitra, auch auf den Handschuhen, der Casula, auf Stolen und Mänteln; ja selbst auf den Schuhen finden sich Metallplatten mit Stein- und Emailschmuck oder perlendurchwirkte Goldstickereien in verschwenderischer Menge angebracht.

Im 14. Jahrhundert beginnt der Gürtel Gegenstand besonders kunstvoller Ausschmückung im männlichen wie weiblichen Kostüm zu werden. (Abb. 122.) Neben dem zum Umschließen der Taille bestimmten, aus einem schmalen Lederriemen gebildeten Obergürtel wird das Schmuckstück als ein breiter, ziemlich starrer Reif getragen, der in der Höhe der Hüfte den Körper locker umschließt und beim männlichen Kostüm wohl an dem unteren Saum des Lendners, mit dem er zusammenfällt, festgeheftet ist.

Dieser Prunkgürtel besteht entweder aus Stoff, der mit Metallknöpfen beschlagen wird, oder ganz aus runden oder eckigen Metallgliedern.

Bei Männern tritt zu dem Aufnähschmuck noch selten, bei den Frauen auch kaum vor Ende des 14. Jahrhunderts die Halskette, meist aus dünnen, geflochtenen Schnüren von Golddraht, auch wohl aus Perlenketten, die ursprünglich nur einmal den Hals ziemlich hoch umfassen, später sich verdoppeln und ihren Platz tiefer nach der Schulter zu erhalten. Diese Kettchen haben meist einen Anhänger, oft in Form eines Kreuzes getragen.

Armbänder sind als selbständiger Schmuck im Mittelalter weniger beliebt, da die langen Ärmel im allgemeinen keine Verwendung zuließen, und da die Ohren von dem Kopfputz bedeckt blieben, so sind auch Ohrringe in dieser Zeit noch nicht wieder ein Bestandteil des Frauenschmuckes geworden. Hingegen wird der Ring nicht nur als Siegelring, als Amtsring, sondern als Zierde getragen. Man liebte geschnittene Steine mit dem Wappen, die auf einen sehr hohen Kasten oder Stiel gesetzt werden.

Die Kopfbedeckungen der Frauen werden überreich mit Perlen, Goldflitter, Goldstickereien und kronenartigen Aufsätzen geschmückt. Beide Geschlechter wandten den Stirn-

reifen, die das lange Haar aus dem Gesicht zurückhalten sollten, ihre besondere Aufmerksamkeit zu. Von den Blumenkränzen, die allseitig gern aufs Haupt gesetzt wurden, erhielt der Reif die Bildung aneinandergereihter Blumen und Rosetten. Diese Reifen oder „Schapel" (Chapel) wurden entweder ganz aus Metall gefertigt, oder die einzelnen Goldblumen wurden auf eine gewirkte Borte aufgeheftet.

In diesen Stirnreifen, die auch wohl einen Besatz von aufwärts gerichteten Ornamenten erhielten, sucht Rücklin den Ursprung der Adels- und Rangkronen, die in dem Zeremoniell der späteren Höfe zu einem System von Standesvorrechten erstarrten. Jedenfalls finden wir den Gebrauch, eine fürstliche Person durch Überreichung einer Schapel bei Einzügen u. dgl. zu ehren, durch das frühe und späte Mittelalter verbreitet.

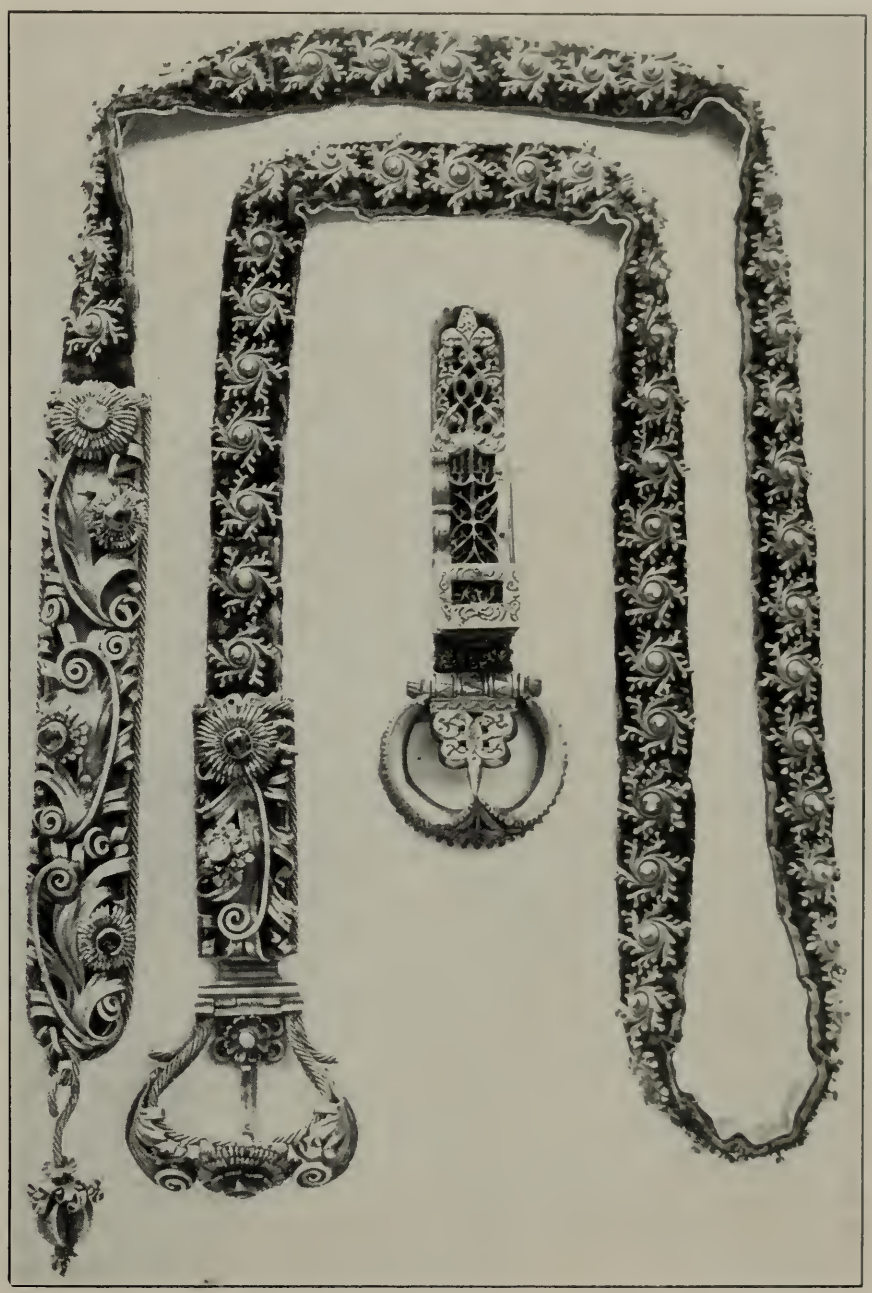


Abb. 122. Schnalle und Gürtel aus ziseliertem Silber und Gold. Ende des 14. Jahrhunderts. Im Cluny-Museum. (Siehe Seite 166.)

Schließlich haben wir der im späteren Mittelalter, vornehmlich im 15. Jahrhundert beliebten runden Schellen, die am Gürtel und Hals getragen wurden, als Schmuck zu erwähnen.

Es versteht sich von selbst, daß die Juweliere und Goldschmiedearbeiter, die für die Laien arbeiteten, in deren Dienst so gut wie in der Kirche jede Technik stellten, und daß das der Gotik eigene tektonische Moment, noch begünstigt durch das feste Gefüge der Materialien, wie überall auch in diesem Falle zum Ausdruck gelangte. (Luthmer. Rücklin.)

Wenn wir uns jetzt Frankreich zuwenden, so haben wir bei der Einschätzung dieses Landes vor allem im Auge zu behalten, daß Deutschland die maßgebenden Grundzüge, die bestimmenden Einzelheiten der Gotik von Frankreich übernommen hatte.

Auch darf nicht vergessen werden, daß die Lebensansichten überall einander mehr oder weniger entsprachen, da die Kirche überall die gleiche Weltanschauung vertrat. Daraus ergibt sich auch eine recht weitgehende Ähnlichkeit der Lebensgewohnheiten, die noch dadurch gesteigert wurde, daß Frankreich den vornehmen Kreisen auch in diesem Falle das Vorbild bot. Demzufolge ist die künstlerische Tätigkeit in Frankreich der in Deutschland in vielen Punkten ähnlich,

und man möchte im allgemeinen nur den Unterschied machen, daß die französische in freier persönlicher Erfindung und Betätigung sich als die überlegene zeigt.

Die besonders wichtige und hervorragende Stellung der französischen Goldschmiede für die Ausbildung des gotischen Stiles haben wir bereits gelegentlich der für die Kirche hergestellten Arbeiten kennen gelernt. Leider sind die für weltliche Zwecke gelieferten Werke fast völlig verschwunden, trotz der großen Anzahl von Goldschmiedewerken jeglicher Art, die für den Hof, Adel und Bürger geschaffen sind. Nur die Verzeichnisse geben Kunde davon. In Lothringen, Burgund und Flandern war infolge der hohen Wertschätzung das Goldschmiedehandwerk sogar dem Adel zugänglich.

Als das kostbarste erhaltene Werk der Spätgotik, das wenigstens halb und halb als weltlich gelten kann, darf das „Goldene Rössel von Altoetting" erwähnt werden, das König Karl VI. von Isabella von Bayern im Jahre 1404 erhalten hat und 1405 bei seinem Schwager Ludwig von Bayern versetzte. (Abb. 123.)

Die 62 cm hohe Gruppe ist aus massivem Golde, der Untersatz aus vergoldetem Silber. In einem laubartigen Garten sitzt die Madonna mit dem Kinde, vor ihr sitzen die heilige Katharina und die beiden Johannes als Kinder. Eine Stufe niedriger kniet der König Karl VI., rechts ein Ritter mit seinem Stechhelm. Unter der das Ganze tragenden Säulenhalle hält ein Knappe das Streitroß des Königs am Zügel. Das Schmelzwerk der vollrund geformten realistisch durchgearbeiteten Figuren wird hier zuerst als Maleremail verwendet. Die Vorliebe der französischen und burgundischen Goldschmiede, die in einem Atemzuge genannt werden dürfen, für realistisch aufgefaßte Stifterfamilien hat lange gedauert. Am weitesten ist der Realismus getrieben in der goldenen Gruppe, die Karl der Kühne von Burgund zur Sühne für die bei der Eroberung von Dinant und Lüttich begangenen Greueltaten dem Dom von Lüttich 1471 geschenkt hatte. Der Herzog ist kniend dargestellt, ein Reliquiar in den Händen, Helm und Handschuhe neben sich auf dem Boden. Seine blanke Rüstung, die oben ein kurzer Rock mit weiten Ärmeln bedeckt, ist in allen Einzelheiten genau ausgearbeitet, noch mehr diejenige des völlig gewappneten heil. Georg, der den Helm lüftend hinter dem Herzog steht. (O. v. Falke.) Der Verfertiger war Gerard Loyet aus Lille.

Die Tafelaufsätze dienten auch in Frankreich meistens als Gefäß, welches Trinkgefäße, Besteck und sonstiges Speisegerät für die Person des Hausherrn, auch Gewürze enthielt. Anfangs hatte dieses Stück wirklich die Gestalt eines Schiffes, später wurde der Phantasie der Künstler keinerlei Zwang auferlegt.

Die ganze Einrichtung gehört zu den Vorsichtsmaßregeln der Großen, die in steter Angst vor Vergiftung schwebten. Deshalb barg das Besteck neben Löffel, Messer und der noch seltenen Gabel auch den essay, den Probierer, ein Stück Narwalzahn, der damals für das Horn des Einhorns gehalten wurde und, wie manche Mineralien, die Anwesenheit von Gift in den Speisen anzeigen sollte. Ebenso wie dem Schiff gab man auch der Fontaine, die verschiedene Weine und Liköre enthielt und auch mit Kannen und Bechern ausgestattet war, die Gestalt von Schlössern mit Erkern, Terrassen usw., auf denen Menschen und Tiere sich ergingen.

Die großen Salzfässer wurden nicht minder phantastisch gestaltet und konnten häufig ebenfalls den Tafelaufsätzen beigezählt werden. Aus solchem Prachtgefäße nahm jeder Tischgast seinen Bedarf in ein ausgehöhltes Brotstück, das zu diesem Zweck neben seinem Teller lag.

Dreifüße dienten bald lediglich als Tafelschmuck, bald als Untersätze für Schüsseln, Kannen usw., und auch sie entwickelten sich zu ausgedehnten Bauwerken mit Terrassen, Menschen- und Tierfiguren. Das Drageoir, die Schale für Zuckerwerk, eingesottene Früchte, Sulzen und daher oft mit einem Löffel versehen, bestand aus einem Becken aus Gold oder Kristall auf einem Ständer, der wieder Gelegenheit zum Anbringen von allerlei Figuren gab.

An flachen und tiefen Schüsseln für Fleischspeisen und Früchte zählt das Inventar Karls V. dreizehn Dutzend im Gesamtgewichte von 522 M. in Gold auf. Ferner gab es da Körbe für Käse und sogar silberne Kessel und Pfannen für die Küche. Mannigfach waren die Gefäße für Wasser, Humpen und Becher zum Trinken.

Als Beleuchtungsgeräte werden namhaft gemacht silberne, vergoldete und emaillierte Torsiers, große Ständer für Fackeln (mestiers) größere und (chandeliers) kleinere Leuchter. Ferner kommen Spiegel, Schreibzeuge und Gegenstände vor, die wir heutzutage Nippes nennen würden. (Bucher.) Gefäße und Geräte sind fast gar nicht erhalten geblieben. Auch in Frankreich wurde den etwas phantastischen Neigungen der Gotik gerade bei diesen

Abb. 123. Das „Goldene Rößel von Altoetting" in Bayern. 1404.
Geschenk von Isabella von Bayern an König Karl VI. (Siehe Seite 168.)

Arbeiten gehuldigt, denn wir wissen von goldenen und silbernen Wasserkrügen, die Rosen, Delphine darstellen, von schlanken Kelchbechern auf hohem Fuße, die von Blumen, Tieren bedeckt waren, von Salzfässern in Gestalt von Drachen u. dgl. m. (Lacroix.)

Das eigentliche Eßbesteck des Alltages war übrigens offenbar einfach. Eine Gabel wird als höchste Seltenheit zuerst 1379 erwähnt. Die Teller, Platten bestanden aus irgend einem Metall.

Abb. 124. Französische Hochzeitstruhe des 14. Jahrhunderts. (Siehe Seite 171.)

Leider sind die Beispiele von altfranzösischem Schmuck äußerst selten. Die Schmuckformen sind nach Abbildungen und Mitteilungen dieselben wie in Deutschland; denn auch hier spielten die Schnallen, Agraffen, Gürtel, Halsketten mit Anhänger, Fingerringe die erste Rolle.

Im 15. Jahrhundert wurde auch noch in Frankreich und fast noch mehr in Burgund der Aufnähschmuck verwendet.

So lieferte Jehan Mainfroy 1411 für den offenen, lang herabhängenden Ärmel eines grünen Reitkleides des Herzogs Philipps des Guten von Burgund 220 silberne Hopfenblätter und 140 halbrunde goldene Hopfenblüten im Gesamtgewichte von mehr als 10 Mark Silber. Im Jahre 1421 zahlte Karl VII. dem Goldschmied Pierre Piettement in Bourges 20000 Livres für Ketten und Goldverzierungen eines Kleides, und bei seinem Einzuge in Paris 1435 waren Dunois und sein Pferd ganz mit Geschmeide beladen. (Bucher.)

Die Technik der Schmelzmalerei auf runden Gegenständen, reiche Ausstattung mit Perlen und Edelsteinen bildete das Grundmotiv der französisch-burgundischen Goldschmiedearbeiten.

Unsere Kenntnis der Möbeltischlerei Frankreichs, die vorwiegend Eichenholz verarbeitete, beginnt in der gotischen Zeit mit den berühmten Resten der Truhe des Lyoner Museums, deren Spitzbogen je einen Ritter in der Tracht des frühen 14. Jahrhunderts aufweisen, eine Schmuckart, die bis ins 15. Jahrhundert verfolgt werden kann. Wir sehen also hier eine strenge Verwendung der Formensprache der Architektur, von der sogar die farbige Behandlung der skulpierten Teile übernommen wurde. Auch in Frankreich findet erst in der Zeit der Spätgotik, also seit ca. 1350, die Einführung des Möbelbaues aus Rahmen und Füllung für alle Kastenmöbel statt.

Die Tische besaßen eine längliche, rechteckige, jedoch auch halbkreisförmige Form, ja unter gewissen Umständen eine runde; wenigstens zeigen uns diese die Miniaturen. An der Tafel saß man auf Bänken, die oft eine Arm- und mit fensterartigen Motiven beschnitzte Rückenlehne erhielten. Außerdem kannte man natürlich den hohen Lehnsessel, den Halbstuhl, die Dreibank, und vor dem Kamin stellte man lange sofaähnliche Bänke auf. Als Kuriosum sei erwähnt, daß König Ludwig IX. aus den Kreuzzügen die Sitte mitgebracht hatte, auf dem Teppich zu sitzen.

Auf den Sitzen und Tischen lagen kostbare Decken mit den Namenszügen der Besitzer. Die Verzierung dieser und anderer Möbel, sei vorweggenommen, geschah nicht nur mittels der Schnitzerei und Farbe, sondern auch durch ein Einlegen von edlen Steinen, Goldplatten, die Namenszüge aufwiesen. Wir wissen aus einem Schatzverzeichnis von 1352, daß der König einen Stuhl aus Silber und Bergkristall, garniert mit edlen Steinen, besaß.

An kleineren Möbeln standen die „bahut", eine Art Truhe, kleine Tischchen, die pigniérs, die unsere Toilettentische vertreten, u. dgl. m. im Zimmer herum, nach Zeitgeschmack aufgebaut und mit Ornamenten oder figürlichen Schnitzereien verziert. Es scheint, daß die französischen Tischler gegen den Schluß des 15. Jahrhunderts aus Italien bereits die echte Intarsia, die Holzeinlegetechnik, übernommen hatten. (Abb. 124.)

Der flandrisch-französische Schrank öffnet, so urteilt O. v. Falke, seine ganze Vorderseite mit zwei großen, von oben bis unten reichenden Türen, die an langgestreckten Eisenbändern hängen und je vier, sechs oder neun Füllungen mit Faltwerk oder Hohlkehlen-Ornament enthalten. Der Rahmenbau bleibt ganz schlicht, nur ausnahmsweise findet sich eine pfeilerartig geschnitzte Schlagleiste. Die Seitenwände umschließen ebensolche Füllungen, wie die Türen. Hierher gehören die Faltwerksschränke in Aalst, Brügge, Köln, Paris und Wien; ferner die Schränke mit Hohlkehlenmustern im Johannishospital von Brügge, in der Martinskirche zu Lüttich und im Spital der Unheilbaren daselbst.

In Frankreich, dem Lande der reichen Schätze der Edelschmiedekunst, waren die Dressoir, die Schautische, ganz besonders beliebt. Angeblich soll in den reichen Häusern dieser Schautisch selbst von edlem Metall gewesen sein. Er wird stufenförmig aufgebaut und mit Schnitzerei verziert — das Motiv des gefalteten Pergamentes kommt auch für diese Möbel in Frankreich auf — oder mit kostbaren Tüchern, Stickereien belegt. Die Stufen bezeichneten den Rang der Hausfrau, fünf kamen einer Prinzessin zu, drei einer Gräfin usw. Die Kredenz (l'abace) war eine Art Büfett, das unmittelbar neben der Tafel aufgestellt wurde, um die Platten, Gläser, Geschirre vorübergehend aufzunehmen.

Abb. 125. Ausschnitt von einem Bildteppich aus dem Domschatze zu Lausanne, jetzt im Berner Museum. (Siehe Seite 174.)

Ein Deutschland übertreffender Luxus scheint bei der Herstellung und der Anordnung der Betten in Frankreich geherrscht zu haben.

Einfach und eng bei den Armen wuchsen sie bei den Reichen bis zu 12 Fuß Breite und konnten nur mittels eines Schemels oder einer kleinen Leiter bestiegen werden, da sie

eine Unsumme von parfümierten Kissen und Decken enthielten. Es scheinen stets zweischläfige Himmelbetten gewesen zu sein, und den Abbildungen nach müssen sie ein sehr beliebtes Arbeitsfeld für die Stickereien abgegeben haben.

Infolge der frühentwickelten Technik der Glasmacherkunst wurde auch frühzeitig der mit Blei hinterlegte Spiegel in Gebrauch genommen, der vornehmlich als Handspiegel verwendet und vom Goldschmied mit köstlicher Arbeit geschmückt wurde.

Auch in Frankreich ließ man den Schlössern und Schlüsseln, die frei zutage traten und die Möbel überklammerten wie zierten, größte Sorgfalt angedeihen. Die französische Kunstschlosserei entwickelt sich insbesondere im 15. Jahrhundert zu hoher Blüte. Sie verwendet die Steinformen der gotischen Baukunst in sehr bestimmter Weise, drängt das lineare Ornament zurück, und der so stark ausgebildete Sinn der Franzosen für Plastik wagt sich an figürliche Darstellungen in kräftigem Relief oder in Vollfiguren.

Eine Fülle kunstgewerblicher Kleingeräte, wie Spiegelkapseln, Schreibtafeln, Messergriffe, Kämme, Schmuckkästchen mit Szenen des Liebeslebens und Turnierdarstellungen geschmückt, Jagdhörner u. dgl. m. standen und lagen in den Zimmern herum; denn gerade die französischen Elfenbeinschnitzer, besonders die Pariser Werkstätten, waren für derlei Arbeiten hoch berühmt.

Die Beleuchtung der Räume erfolgte in Frankreich durch Lampen, die nach römischer, also hier zugleich einheimischer Art auf Füßen standen oder von der Decke hingen und natürlich aus edlem und unedlem Metall hergestellt waren. Früh gab es eine Zunft der Lichtzieher.

In der Teppichwirkerei steht Frankreich im 14. Jahrhundert neben dem ihm künstlerisch nahe verwandten Flandern an erster Stelle — Gent zählte um 1400 gegen 40000 Wollweber. Der Name der Stadt Arras wurde im 15. Jahrhundert eine Gattungsbezeichnung für Wirkteppiche überhaupt.

Die Sitte, die Gemächer mit kleinen und großen Teppichen zu schmücken, war in Frankreich ungemein entwickelt. Die christliche wie antike Legende, die heimische Geschichte, die Sage, die Allegorie boten die Stoffe der Bildwirkerei dar.

Zu den kostbarsten Arbeiten dieser Art zählen die Teppiche, die Karl dem Kühnen bei Murten und Granson abgenommen, und die zur Ausstattung der Zelte gedient hatten. Von besonderer Schönheit sind wiederum hiervon die Teppiche, die nach dem Brüsseler Rathausbildner Rogier van der Weyden frei kopiert sind und Szenen aus der Trajans- und Herkinbaldlegende darstellen.

Die zwei ersten Teppiche zeigen, wie Kaiser Trajan die Gerechtigkeit ausübte. Die zwei folgenden Szenen führen den Papst Gregor den Großen (594—604) vor Augen, der sich des gerechtigkeitsliebenden Kaisers erinnert, dessen außergewöhnliche Erlösung aus der Hölle er erbittet und dessen Überreste er hebt. Beide Bilder sind durch eine dünne, runde Säule geschieden und von zwei flachen architektonischen Bogen überspannt.

Zu bemängeln ist stilistisch, daß die Komposition nicht einfach und klar genug ist, daß die Gründe nicht bestimmt genug geschieden sind, daß die Farben, namentlich die Gewänder, oft zu scharf hervortreten.

Der Bildwirkerei tritt die Wappenstickerei an die Seite.

Das Berner Museum besitzt auch in diesem Falle einige der schönsten Arbeiten.

Sicher ist, daß im Mittelalter die Prachtzelte (Pavillons) der Fürsten auch von außen mit gestickten Figuren und mit eingewirkten oder eingestickten Wappen geschmückt waren und darum bei schlechtem Wetter mit ledernen Decken überhängt wurden. Der prachtvollste Wappenteppich enthält das vollständige Wappen Philipps des Guten. Statt Weiß und Gelb sind Silber- und Goldfäden eingewirkt. Um den Schild ist die goldene Kette des Großmeisters des Ordens vom Goldenen Vließe (Toisson d'or) gelegt, welchen Philipp der Gute bei seiner Hochzeit mit Isabella von Portugal am 19. Januar 1430 in Brügge gestiftet hat. Die Glieder der Ordenskette haben die Gestalt von goldenen Feuerstählen alter Form, von denen je zwei mit den Handhaben ineinander gehängt sind, und von funkensprühenden Feuersteinen, welche die Schlagseite der Stähle verbinden. An der Kette hängt das Vließ (d. i. das Schaffell, das der griechische Held Jason in Kolchis eroberte), außen golden, innen rot. Auf dem Schilde liegt der goldene Helm, ein Spangenhelm mit sieben Bügeln; auf dem Helme ist eine von Silber und Rot gewundene Wulst, darüber als Helmzier die goldene französische Lilie in der alten, wie aus Holz geschnittenen Form. Die Helmdecke ist außen blau, mit goldenen Lilien besät, innen rot mit goldenen Feuerstählen und sprühenden goldenen Funken. In jeder Ecke des Teppichs befindet sich ein Feuerstahl mit Funken; je zwischen zwei Feuerstählen, also

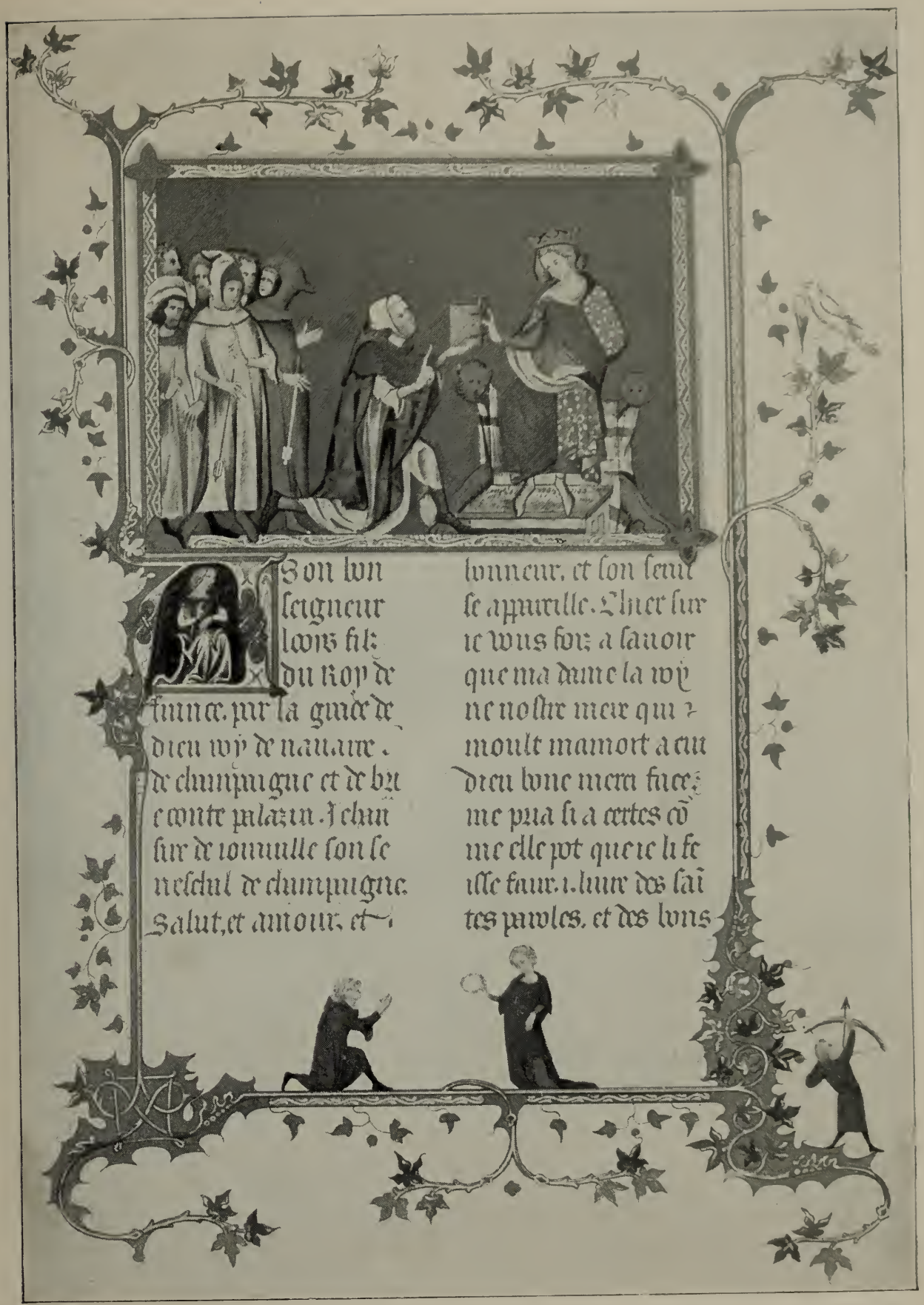


Abb. 126. Joinville übergibt Ludwig X. seine Histoire de St. Louis.
Miniature dieses Werkes.
Nach de Waillys Ausgabe des Joinville. Verlag von Firmin-Didot & Co. in Paris.
(Siehe Seite 174.)

unter, über und zu beiden Seiten des Wappens, ist ein Paar gegeneinander gekehrter, durch ein Stück Seil zusammengebundener e in gotischen Minuskeln. Er gehörte scheinbar zu den Teppichen, die bei der Feier des Goldenen Vließes verwendet wurde. Offenbar lagen Vorzeichnungen bedeutender Künstler zugrunde. (Abb. 125.) (Stammler.)

Die Kleidung der Männer in den höheren Klassen Frankreichs bestand durchgängig aus einem Untergewande mit langen, leicht faltig anliegenden Ärmeln, das entweder nur bis zum Knie oder doch höchstens bis zur Mitte der Unterschenkel hinabreichte, und einem ähnlichen Überkleide von noch minderer Länge mit kurzen Ärmeln: beide an den unteren Säumen, dem Halsausschnitt und den Rändern der Ärmel ringsherum mit Stickerei u. dgl. eingefaßt; weiter aus einem breiten verzierten Gürtel, trikotartigen Beinkleidern von Seide oder gemustertem Stoff, gestickten Schuhen oder Halbstiefeln, einer Mütze von Tuch oder Sammet, gemeiniglich Mortier genannt, und einem weiten Schultermantel, den eine geschmückte Brustspange hielt. (Abb. 126.) Seit dem Ende des 11. Jahrhunderts bürgerte sich die Sitte der spitzen Schuhe ein, die bald in eine Unsitte ausartete, die ganz Europa ergriff. „Diese Schuhe," so schreibt ein Zeitgenosse, „richten sich wie Schlangenschwänze oder Skorpione in die Höhe oder winden sich, schwankend, wie Widderhörner, welche Umformung der göttlichen Werke für Lästerung zu erachten ist. Auch die Röcke der Männer schleppen jetzt nach, die Ärmel sind so lang und weit, daß sie die Hände mit bedecken, und ein mit diesem Überfluß Belasteter weder schnell ausschreiten, noch überhaupt etwas arbeiten kann. Vorn ist der Kopf dieser Eitelen geschoren, hinterwärts lassen sie die Haare wachsen wie die Huren und kräuseln sie mit dem Brenneisen, — aus dem allen offen hervorgeht, daß sie sich am Schmutze der Unzucht erfreuen, ähnlich wie die stinkenden Böcke." Die seidenen und buntgemusterten Stoffe wurden mit Pelzwerk und Goldschmuck ausgeziert. Anstatt des langen Mantels oder neben ihm trug man mantelartige Umhänge, Mantellets, Jacken, Glocken genannt, und kurze enganliegende Jacken, von denen bei der Besprechung der Tracht in Deutschland bereits die Rede war.

Recht mannigfaltig gestaltete man die Kopfbedeckung. Mancherlei Kopfbunde mit langem Behang waren beliebt, rundbogige Hüte mit seltsam aufgerollten Krämpen, übermäßig hohe Mützen, ausgezaddelte Kapuzen, phantastische Hut- und Barettformen mit breit ausladenden Rundpolstern u. a. m.

Von Frankreich scheint der seit dem Schlusse des 12. Jahrhunderts sich findende Brauch, sich den Bart zu scheren, ausgegangen zu sein.

Die Frauen legten, schreibt Weiß, dem wir hier überall folgen, über das Hemd das lange Untergewand an, darüber ein Kleid mit langen enganliegenden Ärmeln und endlich ein mantelartiges Gewand mit mäßig weiten Halbärmeln oder völlig ärmellos, das vor der Brust leicht geöffnet, die reich geschmückte Halsbordierung des unteren Kleides blicken ließ. Ein golddurchwirkter Gürtel umschloß die Taille, von dem eine Tasche herabhing; ein langer Kopfschleier legte sich über das zu langen Zöpfen geflochtene Haar; über die Schultern lag ein Mantel, Halbschuhe bekleideten die Füße. Die Schuhe wurden notgedrungen weniger phantastisch spitz als bei den Männern getragen. Daß auch von den Frauen die kostbarsten Stoffe beansprucht wurden, und daß sich die Standes- und Luxusgesetze auch in Frankreich als wenig nachhaltig in ihrer Wirkung erwiesen, sei nur kurz angemerkt. Burgund muß hier angeschlossen werden. Es war seit ca. 1420 der eigentliche Vorort der Mode. Der mittelalterliche Kleiderluxus erreichte damals den Höhepunkt in der Verwendung von Goldbrokat, Sammet, Stickerei und Aufnähschmuck, wie auch in bizarren und unanständigen Kleidertrachten.

Gegen 1300 brachte man an der eisernen Kleidung, der beweglichen Kettenrüstung, feste Teile an, und zwar an den Knien runde Scheiben, auch die Schultern schützte man durch derartige feste Eisenplatten. Der Helm schützt jetzt das ganze Gesicht und wurde mit allerlei Zier bedacht, wie Hörnern phantastischer Tiere, Emblemen. Der Schild hatte kleine Abmessungen erhalten. Das Schwert, an einer Kette befestigt, wurde gegen den Schluß des 13. Jahrhunderts länger, da man jetzt mehr stach als schlug.

Abb. 127. Rathaus zu Aachen. (Siehe Seite 180.)

Wenden wir uns jetzt Italien zu, so haben wir bei einer gewissen allgemeinen Ähnlichkeit, die in der Zeit selbst begründet ist, nicht unerhebliche Unterschiede hervorzuheben. Ein grundlegendes Moment bietet die immer vorhandene Beziehung zu der antiken Kunst, die in der Zeit der Gotik zwar zurücktritt, aber diese trotzdem an voller Entfaltung zu hindern vermag. Deshalb macht sich in Italien die „Renaissance" bereits bemerkbar, als man diesseits der Alpen noch völlig in der Gotik befangen war.

Die italienische Baukunst hat demzufolge auch, wie hervorgehoben, ständig die Horizontale als bestimmende Linie beibehalten, und im Ornament blieb die Akanthusranke an der Herrschaft.

Als die Gotik in die Malerei und Plastik eindrang, war bereits eine nationale Richtung auf jenen allgemeinen und unmittelbaren Grundlagen altrömischer Art stark in der Entwickelung vorhanden.

Die Goldschmiedekunst gilt in Italien als die Pflegestätte der Kunst überhaupt. Aus der Werkstätte der Edelmetallschmiede ist eine lange Reihe der bedeutendsten Künstler Italiens hervorgegangen. Im 14. Jahrhundert hatte hier Siena die Führung übernommen, wo der durchsichtige Silberschmelz vornehmlich gepflegt wurde.

Von dem ganzen ungeheuren Reichtum an Werken der für die Laien hergestellten Juwelierarbeiten ist aus dieser Zeit so gut wie nichts erhalten. Ein Inventarium, das

1295 auf Befehl von Papst Bonifacius VIII. auch die in den Zimmern befindlichen Goldschmiedearbeiten aufnahm, umfaßte allein 600 Nummern. Über Art und Charakter können wir in diesen, wie allen anderen Fällen leider nicht urteilen; um so weniger als auch keine Abbildungen hilfreich hinzutreten; denn als die Mittel der Malerei hierfür genügend entwickelt waren, hatte die Gotik bereits mehr oder weniger abdanken müssen.

Die Glasmalerei ist in Italien vor dem 14. Jahrhundert nicht nachweisbar und wird auch in diesem Zeitabschnitt nicht in so hohem Grade beansprucht, wie in den nördlichen Ländern, von denen Italien die Technik übernommen hatte. Die Anordnung der Szenen der figürlichen Kompositionen folgt der heimischen Wandmalerei, die auf ruhige monumentale Linien ausging. Maßgebend wird hier die Kunst Giottos mit seinem starken Ausdruck des Seelenlebens, der sprechend deutlichen Schilderung und der durchgehenden Beschränkung auf das Wesentliche. In der Hinterglasmalerei, deren älteste Beispiele aus dem 14. Jahrhundert stammen, ging man unmittelbar auf die altchristlichen bzw. römischen Goldgläser zurück. Man trug diese in Blattgold radierten, auf eine farblose Glasplatte gelegten Zeichnungen als Amulette um den Hals.

In der Bildwirkerei nahm Florenz eine bedeutende Stelle ein. Der Stil der Arbeit ging auch mit dem der Wandmalerei Hand in Hand. Von den italienischen Seidenwebereien sprachen wir bereits. Dieselben Muster wie für Kirchengewänder wurden auch für die Kleidung der Laien verwendet, da hier ja eine Verschmelzung sarazenisch-persischer Ornamente mit gotischen stattgefunden hatte. Diese frühgotischen Seidenstoffe sind leichte Gewebe, trotz des reichlich verwendeten Goldfadens; erst im 15. Jahrhundert überwiegen die schweren, prunkvollen Sammetgewebe mit metallischem Goldfaden.

Nicht minder wichtig ist Italien für die Entwickelung der Spitzen.

Die ersten reicheren Spitzen sind die mit Klöppeln gearbeiteten. Die Klöppelspitze löst sich allmählich aus der Posamenterie los.

Als eigentliche Erzeugungsstätte dieser Spitzen gelten in Italien Genua und Mailand, wo sie schon um 1400 (?) verarbeitet sein sollen.

Gotische Möbel sind uns nur in geringer Zahl erhalten. Die Italiener werden überdies damals noch weniger Mobiliar als die nördlichen Völker benutzt haben, da ihre Lebensgewohnheiten wesentlich stärker nach der Straße, nach der Öffentlichkeit gravitierten, auch haben sie geringeren Wert auf Schnitzerei u. dgl. gelegt, während ihre Vorliebe für leuchtende Farben, prächtige Decken aller Art mehr ausgebildet war. Der Aufbau der Möbel läßt ebenfalls die Neigung zu ruhigen Silhouetten, zu einfachem konstruktiven Aufbau, der dem Holzcharakter entspricht, erkennen. Der wohl von den Tirolern erlernte Flachstich wird zum Schmuck herangezogen. Technik wie Zeichnung sind aber anders geartet. Der Grund wird nicht rauh gelassen, sondern durch dichten und regelmäßigen Punzenschlag geebnet, und auch die Muster selbst haben durch dasselbe Mittel eine reichere Innenzeichnung erhalten. Sie geben teils Blattranken der venetianischen Gotik mit eingeordneten Tieren, teils figurenreiche Bilder, festliche Aufzüge, Allegorien oder biblische Geschichten.

Den äußeren Schmuck bilden reich durchbrochene Beschläge aus verzinntem Eisen, die sich offenbar aus der Tiroler Schmiedekunst ableiten, obwohl sie nach italienischem Brauch in das Holz eingesenkt sind. Auch die Innenseite des Deckels wird mit solchen Eisenzierstücken auf roter Sammetunterlage ausgestattet. Dazu kommen innen auf dem Deckel, auf der Oberkante der Wände und auf der Schubfächereinrichtung eingelegte Bandverschlingungen aus gelbem und schwarzem Holz und mit dem Punzen eingeschlagene Muster. (O. v. Falke.)

In den Einlegearbeiten, einer Art Ersatz der Farben der Malerei, können wir eine damals Italien eigene Zierart erblicken. Die ältesten auf uns gekommenen Arbeiten gehören dem 14. Jahrhundert an und sind technisch von ebensolchen späteren Werken durchaus verschieden. Es ist noch ein einfaches Holzmosaik, das uns hier entgegentritt und dessen Eigentümlichkeit im wesentlichen darin besteht, daß buntfarbige Stengel nach einem bestimmten Muster zusammengeleimt und dann in kleine furnierartige Stücke zer-

Abb. 123. Rathaus zu Brügge. Erbaut etwa 1376—1387. (Siehe Seite 180.)

schnitten werden, die als Einlagen in Kästchen, Truhen u. dgl. dienten. Diese Technik ist uralt und, wie man annehmen muß, orientalischen Ursprungs.

In Italien fand diese Kunstart in Venedig und vor allem in den Klöstern (certose) der Lombardei willkommene Aufnahme und eifrige Pflege, so daß sie von diesen Orten den Namen Certosamosaik (lavoro alla certosa) erhalten hat. Den farbigen Hölzern gesellten sich Elfenbein und Perlmutter, wodurch die Wirkung der feinen stern- und rosettenartigen Muster noch bunter und glänzender wurde.

Es kann kaum zweifelhaft sein, daß die Technik, wie sie in allen diesen Arbeiten vorliegt, sich an dem Stein- und Glasmosaik der Wände und Fußböden großgezogen hat, und es ist wohl anzunehmen, daß hier die Werke des römischen Künstlergeschlechts der Cosmaten von maßgebendem Einfluß gewesen sind, dessen Spuren sich noch an Holz-

mosaiken aus späterer Zeit erkennen lassen. (Scherer.) Siena und Florenz übernahmen die Führung. In Venedig bildete sich dagegen ein anderer Schmuck für Truhen, Schmuckkästen, Spiegelrahmen aus Nußholz und geschnitzten Knochenstücken aus, die zumeist aus der Werkstatt der Familie Embriachi (nach 1400) hervorgegangen sind.

Wo das Holz sichtbar bleibt, wird es mit Mosaikeinlagen aus Knochen und hellen Hölzern verziert, deren geometrische Muster auf die im Kunstgewerbe Venedigs so häufig bemerkbaren Einwirkungen des Morgenlandes hinweisen. Die Knochenreliefs aus schmalen aneinandergereihten Streifen erzählen aus den Sagen und Dichtungen des Altertums und des Mittelalters.

Die Gefäßbilderei Italiens, setzt O. v. Falke weiter auseinander, nimmt eine für die Stilgeschichte besonders wichtige Stellung ein; denn in diesem Lande war im 14. Jahrhundert nicht nur die Halbmajolika, sondern auch die Fayence bekannt. Die Kenntnis der Zinnglasur ist wohl von Majorka bzw. durch die spanischen Lüsterfayencen nach Italien gelangt. Spanien beeinflußt hier Italien. Im 15. Jahrhundert schreitet die Verbreitung der echten Fayence in Italien langsam vor. Ihre Vorgängerin ist, wie Scherbenfunde an verschiedenen Orten mit Bestimmtheit darlegen, die Mezzomajolika gewesen, d. h. Tonware mit weißem Erdanguß (terra di Vicenza oder di Siena) und mit gemalten oder eingekratzten (Sgraffito) Verzierungen unter durchsichtiger Bleiglasur. Die ältesten Halbmajoliken aus der Zeit von 1400 (eine Reihe von Krügen in der Pinakothek zu Faenza), sind mit einfachen Linearmustern, Wappen und gotischen Initialen in Grün und Manganviolett gemalt. Diese Art verschwindet bald um die Mitte des 15. Jahrhunderts, und an die Stelle der Malerei tritt das Sgraffito-Verfahren. Durch Farbe sucht man die Wirkung zu erhöhen; zumeist werden einzelne Stellen des Anguss es vor dem Glasieren in Grün, Gelb und Braun ziemlich regellos gefärbt. Bei den älteren Stücken sind nur die Umrißlinien der Zeichnung, Blattwerk, Tiere, Profilköpfe und Wappen in den Aufguß eingeritzt.

d) Das Rathaus.

Ehe wir aus der Stadt scheiden, müssen wir noch eines öffentlichen Gebäudes gedenken, des Rathauses. Das Rathaus kennzeichnet die Macht der Bürger in der mauerumfriedeten und turmbewehrten Stadt, deshalb wandten die Bürger neben der Kirche diesem Gebäude alle Sorgfalt zu, in dem sie die regierenden Herren waren.

Am wichtigsten wurden in jedem Hinblick die Rathäuser für Deutschland, die Niederlande und Italien, da hier die freien Städte herrschten.

Die ersten geschichtlichen Nachrichten über das Vorhandensein eigener Rat- und Gemeindehäuser für städtische Angelegenheiten finden sich, den fortgeschrittenen bürgerlichen Verhältnissen entsprechend, um die Mitte des 12. und zu Anfang des 13. Jahrhunderts; denn von Worms, das um das Jahr 1190 schon eine aufs beste geordnete Verfassung besaß, wird bekundet, daß der Rat seine Versammlungen in einem großen, steinernen, prächtig geschmückten Gemeindehaus abhielt.

In seiner Raumeinteilung war, nach Lehmgruber, das mittelalterliche Rathaus der ältesten Zeit von größter Einfachheit. So weit sich dies an den noch erhaltenen Bauwerken oder einzelnen Resten derselben erkennen läßt, herrschte in den verschiedenen Gegenden Deutschlands eine völlig übereinstimmende Grundform. Sie setzte sich regelmäßig nur aus zwei großen Räumen zusammen. Eine Verkaufshalle für den Marktverkehr befand sich im Erdgeschosse und ein Versammlungs- und Beratungssaal im ersten Stockwerke, ohne irgendwelche weitere Nebenräume. Diese innige Verbindung von Kaufhaus und Rathaus, die wir an zahlreichen Beispielen von der frühesten Zeit bis in die späteste nachzuweisen imstande sind, spricht klar den Ursprung aus, von dem das Städtewesen überhaupt ausgegangen ist, der Marktgerechtigkeit. Von diesem geschichtlichen Gesichtspunkte aus ist es erklärlich, daß die Vereinigung von Markthalle und Gemeindehaus sich bis in das 17. Jahrhundert hinein fast durchgängig erhalten hat.

Auch in baulicher Hinsicht herrschte eine allgemeine Gleichmäßigkeit bei den Rathäusern der ältesten Periode. Der äußere Aufbau war von einfacher rechteckiger Grund-

Abb. 129. Signorienpalast in Siena. Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz.
(Siehe Seite 180.)

gestalt, massiv oder in Holzbau, mit steilem Satteldach zwischen hohen Giebeln. Handelte es sich um einen stattlichen Steinbau, so zeigten die Fenster und Portale, bei sonst schlichtem Aufbau, die charakteristischen früh-mittelalterlichen Formen. Im Erdgeschosse waren statt der Holzständer häufig auch wohl Steinsäulen verwendet. Der Zugang zu dem oberen Versammlungssaale wurde meist unmittelbar von außen durch eine ein- oder zweiarmige Freitreppe vermittelt, die unter Umständen mit einer einfachen, dem Treppenlaufe folgenden Überdachung versehen war.

Ein solches Rathaus einfachster Art ist beispielsweise erhalten zu Rufach im Ober-Elsaß. Im oberen Saale hielt der Rat seine Sitzungen und tagte das Schöffengericht. Bei großen Jahresmessen brachte man hier wohl die fremden Kaufleute mit der Auslage ihrer Kostbarkeiten unter, während dem eigenen Bürger die günstigeren Plätze zu ebener Erde vorbehalten blieben. Aber auch heitere Versammlungen fanden in ihm ihre Stätte. Für den bei feierlichen Jahresabschnitten, dem Frühjahrsbittgang, dem Erntefest u. a. dem Deutschen unerläßlichen Festtrunk und das festliche Mahl, für die fröhlichen Gelage, die man gern aus Buße- und Strafgeldern der Bürgerschaft veranstaltete, für die ausgelassenen Fastnachtsfeiern, mit denen man die gesunde Natur in die Stimmung der Fastenzeit hinüberzuleiten wußte, war der Bürgersaal naturgemäß der gegebene Ort. Daraus ergab sich dann leicht, daß man ihn auch bei privaten Festlichkeiten der Patrizierfamilien, an denen sozusagen die ganze Stadt teilnahm, und ähnlichen Anlässen als Festraum benutzte. (O. Stiehl.)

Im späteren Mittelalter traten mancherlei Veränderungen auf, z. B. wurden von der unteren Halle Räume für den Wachtdienst und andere Zwecke abgezweigt, die Treppen ins Innere verlegt und neben dem Hauptsaal jedenfalls ein besonderes Zimmer für den Bürgermeister, in großen Rathäusern noch ein kleines Sitzungszimmer angeordnet.

In der gotischen Periode des 14. bis 16. Jahrhunderts sind mehrere große Gruppen zu unterscheiden. Im mittleren und westlichen Deutschland überwog allgemein der Hausteinbau. Daneben fand in demselben Gebiete der Fachwerksbau bei kleineren und mittleren Rathäusern (teilweise in Verbindung mit dem Hausteinbau) eine sehr ausgedehnte

Anwendung und selbständige charaktervolle Ausbildung. Die noch geretteten Bauten dieser Gattung rühren allerdings durchweg erst aus der spätesten Zeit der Gotik, dem Ausgange des 15. und Anfange des 16. Jahrhunderts her.

Im ganzen Norden und Osten Deutschlands dagegen herrschte gleichzeitig ausschließlich der Backsteinbau vor. Diese Rathäuser besitzen fast regelmäßig einen kleineren oder größeren Turm, wie etwa Köln, Thorn und Aachen. (Abb. 127.) Ein solcher Turm war innerhalb der Stadt nötig, um den möglichen Feind außerhalb der Stadt zu erkunden, die Bürger zur Sitzung, zur Verteidigung ihrer Rechte gegen innere Gewalthaber aufzurufen, auch wohl, um bei einem Auflaufe dem Rate als Zufluchtsstatt zu dienen. (Lehmgruber.)

Der bürgerliche Stolz fand bald Befriedigung darin, gerade diese Türme möglichst hoch aufzubauen; denn sie sprachen von der Macht der Stadt. In keinem Lande liebte man es, diesem Bürgerstolze so starken Ausdruck zu verleihen, wie in den Niederlanden. Die gewaltigen Rathäuser in Brügge (Abb. 128), Brüssel, Ypern usw. sind heute noch redende Zeugnisse. Der Turm in Brügge zählt zu den besten Arbeiten dieser Art, da er mit dem Baukörper in organische Verbindung gebracht ist, während die Fassade von Löwen mit ihrem Reichtum an Maß-, Stab- und Fialenwerk die die Flächen auflösende Ornamentik der Gotik verherrlicht.

Die italienischen Rathäuser, wie etwa der 1298 begonnene Palazzo Vecchio in Florenz, der seit 1289 gebaute Palazzo publico in Siena (Abb. 129 u. 130) mit ihren hohen schlanken Türmen, den säulenumstandenen Höfen, sind fast noch ausgesprochenermaßen Häuser des hohen Rates; feste wehrhafte Stadtburgen, denen der gotische Stil nur die Dekoration und die Wölbung der weiten Räume gebracht hat.

Mit diesem einen Worte sei nur der Gilden- oder Zunfthäuser, Artushöfe gedacht. Sie enthielten einen großen Saal bzw. ein großes Zimmer und waren im übrigen wie andere Wohnhäuser eingerichtet und geschmückt.

e) England.

Die englische Gotik geht in mancher Hinsicht andere Wege als Frankreich, von woher sie den Grundgedanken des Stiles übernommen hatte.

Der englische Kirchenbaustil ist um 1220 ausgebildet. Als charakteristisch gilt für den Grundriß der Kirchen die dreischiffige Anlage von großer Länge bei mäßiger Breite und Höhe; der Chor wird geradlinig abgeschlossen, bleibt ohne Umgang und Kapellenkranz; hin und wieder wird eine rechteckige Kapelle (Marienkapelle, Ladychapel) an den Chor angebaut. In der Regel werden zwei Querschiffe — das östliche kürzer — in die rechtwinkelige Plangestaltung eingeschoben.

Im Aufbau herrscht das Strebewerk weniger vor, und die Höhenentwickelung wie der Höhenunterschied zwischen Mittel- und Seitenschiff ist geringer, der Vertikalismus minder ausgeprägt, aber der Horizontalismus stärker betont als in Frankreich und Deutschland. Die Gewölbe des Mittelschiffes ruhen meist auf Konsolen oder Diensten, die nicht von den Pfeilern ausgehen, sondern erst oberhalb derselben, meist über das sehr sichtbare Triforium an der Wand aufsteigen. Die Stützen werden besonders in der Frühzeit eigenartig als Säulenbündel gebildet; d. h. mehrere isolierte Säulchen werden um einen zylindrischen Kern gestellt oder rückwärts mit dem Kern verbunden; jedoch ist auch der zusammengesetzte Rundpfeiler und Bündelpfeiler bekannt. (Abb. 131.)

Charakteristisch für die englische Gotik sind die durch Häufung der Rippen erzielten reichen, künstlichen Gewölbeformen, das Sterngewölbe (schon im 13. Jahrhundert), das Netz- und Fächergewölbe.

Die Fassade wird zwar in manchen Bauten, wie Lichfield York, der festländischen Anlage verwandt erbaut, aber meistens unterscheidet sie sich von ihr durch die geringere Bedeutung der viereckigen Türme und der Portale.

Ungewöhnlich stark treten das hohe Spitzbogenfenster über dem Mittelportal, tritt der mächtige Zentralturm über der Vierung heraus. Die künstlerische Regsamkeit unter der englischen Architektur äußert sich vor allem in der Dekoration. Den frühenglischen Stil kennzeichneten im 13. Jahrhundert der Lanzettbogen und das Fehlen des Maß-

Abb. 130. Signorienpalaſt in Siena. 14. Jahrhundert. Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Siehe Seite 180.)

Abb. 131. Mittelschiff und Chor der Westminster-Abtei. (Siehe Seite 180.)

werkes, den reichen Stil (decorated style) im 14. Jahrhundert (1300—1380) die umfassende Anwendung des Maßwerkes an Fenstern, Triforien wie Wänden und die Vorliebe für weiche, geschwungene Formen, das „fließende" Maßwerk („Flowing"); der Perpendikularstil (perpendicular style) im 15. und 16. Jahrhundert bedeutet dagegen eine Reaktion gegen das Weich-Geschwungene und befördert durch reichliche Anwendung eines gitterartigen Stabwerkes, besonders in den Fenstern, wie auch durch die beiden Bogenformen, den „Eselsrücken" (Kielbogen) und den „Tudorbogen" (eingedrückten Spitzbogen), die Rückkehr zur Geradlinigkeit. (Abb. 132.)

Eine Goldschmiede-Gilde, die offenbar eine große Zahl Meister ständig unter sich zählte, bestand seit 1184. Die Marken wurden 1363 festgesetzt. Die Tätigkeit der englischen Edelschmiede war eine recht umfangreiche. Im Mittelalter, besonders in der Gotik bricht sich ersichtlich in ihrer Arbeit der etwas phantastische Ornamentstil, der auch in

Abb. 132. Kapelle Heinrichs VII. an der Ostseite der Westminster-Abtei. (Siehe Seite 182.)

der Baukunst herrscht, Bahn, während die Formen bei den festländischen verharren. Das maßgebende Vorbild war offenbar Süddeutschland, Städte wie Augsburg und Nürnberg.

Die Tracht hatte sich schon seit der Eroberung Englands durch Wilhelm von der Normandie (1066—1087) immer enger der französischen angeschlossen. In Einzelheiten, wie in der reichen Gewandstickerei, in dem Tragen goldener Armspangen, in der Verwendung langer, über die Hände fallender Oberärmel traten natürlich Unterschiede hervor.

Im 13. Jahrhundert nahm der Kleiderluxus in England derartig überhand, daß ein öffentliches Verbot erlassen werden mußte, um diesem Unfug zu steuern, der oft in gar keinem Verhältnis zu dem Einkommen der Betreffenden stand. Nicht nur, daß die Kleider aus den kostbarsten Stoffen hergestellt wurden, nein, man überschüttete sie mit Juwelen, Gold- und Silberornamenten; sie wurden von feinstem Pelzwerk umsäumt und von goldenen oder silbernen Gürteln, die mit Perlen dicht besetzt waren, zusammengehalten, deren Anhänger eine reichgeschmückte Tasche bildete. Die seidenen Strümpfe, über und über mit Stickerei bedeckt, zogen die Blicke ebenso auf sich, wie die reich gezierten Schuhe, die kleine Meisterwerke der Lederschnitzerei repräsentierten. Der

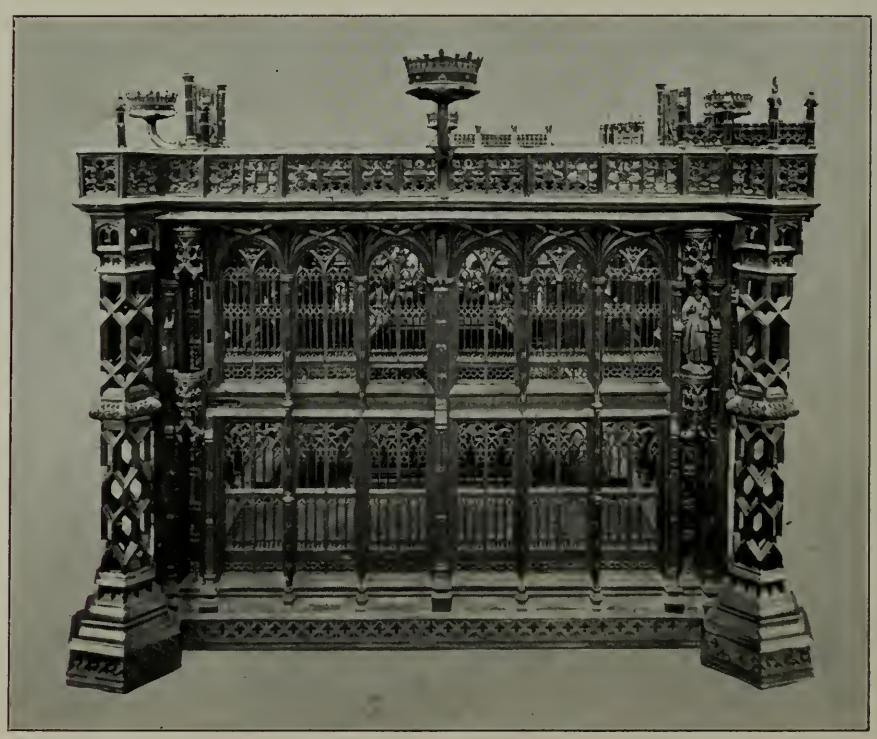
Kopfschmuck bestand aus blumen- und juwelenbesetzten Bändern. Halsketten, Ohr- und Fingerringe waren unerläßlich und aus edlem Material.

Im 14. Jahrhundert wurden geschlitzte Kleider durch die Dienerinnen der freien Liebe eingeführt, eine Mode, der Prinzessinnen und Damen der Gesellschaft bald und gern nachfolgten. Am beliebtesten waren ganz enganliegende, nach dem Körper geschnittene Gewänder und ärmellose Tuniken von zweierlei Farbe. Die Schönheits- und Haarpflege stand damals in hoher Blüte, insbesondere das Haarfärben und Entfernen resp. Verschmälern der Augenbrauen (wie in Italien), um die Stirne höher und schöner erscheinen zu lassen.

Im 15. Jahrhundert wuchs der Haaraufbau zu so unheimlicher Größe und Breite an, daß, wie erzählt wird, die Damen gewöhnliche Türen nur unter Schwierigkeiten zu benutzen vermochten. Einer besonderen Vorliebe erfreuten sich die gehörnte und die Schmetterlingsfrisur, die an dreiviertel Elle hoch gewesen sein sollen. Alle Arten Verschönerungsmittel, Salben, Mixturen, Wasser waren ein gangbarer Artikel. Als besonders den Teint konservierend und verschönernd wurde später Tabaksrauch angesehen.

Die Männer kleideten sich gleichfalls in reichgestickte Röcke und benutzten nur zierlichste Stickereien für die spinnwebdünne Wäsche. Die Hüte waren denen der Frauen ähnlich und mit Gold und Silber und Edelsteinen garniert; die Gürtel von Gold und Silber; die Schuhe und Stiefel mit langen nach oben gebogenen Spitzen wurden mit Gold- und Silberketten an den Knien befestigt. Die Haare liebte man in die Stirne zu kämmen und bis auf die Schultern herunter hängen zu lassen, erst Heinrich VIII. gab den bestimmten Befehl, die Haare abzuschneiden, eine Mode, die sich dann lange Zeit hielt.

Im 15. Jahrhundert begann die Vorliebe für zweifarbige Beinkleider und Jacken, die, wie ein damaliger Chronist versichert, für ein schönheitsdurstiges Auge beleidigend waren. Der Luxus unter Richard II. erreichte seinen Höhepunkt in einem Gewand dieses Monarchen, das, wie es heißt, die Kleinigkeit von 30000 Mark kostete. Die Eitelkeit war selbst unter den gewöhnlichen Leuten so groß, daß es fast unmöglich schien, arm und reich, hoch und niedrig äußerlich zu unterscheiden. (Weiß.)



Grab Heinrichs VII. in der Westminster-Abtei.

Abb. 133. Hof des Palazzo Medici.
Nach einer Photographie von G. Brogi in Florenz. (Siehe Seite 187.)

IV. Die Renaissance.

A. Der Profanbau. a) Italien.

Wenn die Kunst der romanischen und der gotischen Zeit eine ausgesprochen kirchliche war, so ist die der Renaissance ebenso bestimmt eine weltliche; sie zwingt diesen Charakter sogar den Kirchen auf. Unstreitig spielt die in Italien wieder ganz erwachte, nie völlig unterdrückte Anteilnahme an der antiken Welt bei der Entwickelung des inneren Geistes der Renaissance, der auf die Ausbildung der Persönlichkeit ausging, eine sehr bedeutsame, maßgebende Rolle.

Als Träger des allgemeinen Aufschwungs in Italien erscheinen die Städte und die vielen größeren wie kleinen Gewalthaber.

In der Gotik ist die Fläche fast funktionslos geworden, wird durch das Ornament aufgelöst. Der Vertikalismus durchdringt den ganzen Bau. Das Gefühl für eine durchgeführte Symmetrie, für Mittelpunkt und Achsen ist nur in bedingter Weise gültig.

Die italienischen Baumeister hatten aber selbst in der Zeit der Gotik nach ruhiger Massenwirkung, nach klarer Einteilung, nach der bestimmten Charakteristik der Erscheinung jedes Objektes gestrebt. In ihnen war die Erinnerung an die Antike nie erstorben. Auch sie verlangt die Flächen, die Konturen, die bestimmten Gegensätze des Tragens und Getragenwerdens, fordert sichere Statik. Durch die verwandte Grundstimmung des architektonischen Denkens entstanden also verwandte Lösungen.

Die Gotik hatte die schwierigsten Probleme der Mechanik zu lösen gelehrt. Der Italiener konnte also mit seinem natürlichen und durch die großen Bauten des 12. bis 14. Jahrhunderts entwickelten Gefühl für Raum, Linie und Verhältnisse wohl gerüstet

an seine neue Aufgabe herantreten. Sie bestand in erster Linie darin, dem Abendlande ein wohnliches Stadthaus zu erbauen. Wir können hier nach bewährtem Vorbilde eine erste Periode als die des Suchens, von 1420—1500 (Quattrocento), und eine zweite als die der Erfüllung, bis etwa 1540 (Cinquecento), annehmen. In dieser goldenen Zeit erreicht die Architektur der Renaissance in den größten Aufgaben eine bestimmte Harmonie zwischen den Hauptformen und der in ihre Grenzen gewiesenen Dekoration.

Der Renaissancestil ist nicht wie der gotische und der griechische ein echter, sondern ein abgeleiteter, eben aus der Antike (gleich dem romanischen), aber er ist von den besonderen Anschauungen der Zeit völlig durchtränkt. Denn die Anlage der Gebäude geht aus der Überlieferung der mittelalterlichen Kultur hervor bzw. aus den Zeitideen; nur die architektonischen Einzelheiten und, allerdings erst spät, die konstruktiven Gesetze werden von der römischen Baukunst übernommen. Das Schmuckwerk schließt sich ebenfalls der Antike an, aber unterliegt natürlich ganz besonders dem so stark ausgebildeten persönlichen Geschmack der Künstler und der Besteller. Dem Individualismus der Zeit entsprechend ist auch, erläutert Hauser, die Kunst eine individuelle, die Eigenarten der großen Meister, wie Brunnelleschi, Bramante, Raffael, Michelangelo, Palladio u. a. äußern sich in ebenso vielen Stilabarten. Der Charakter großer Städte und Örtlichkeiten spricht sich in den dort entstehenden Werken aus und fördert eine florentinisch-sienesische, venetianische, römische, genuesische usw. Renaissance. Das verwendete Material tritt maßgebend bei der Durchbildung der Struktiv- und Dekorativformen ein und äußert sich verschieden in dem toskanischen Stein-, dem norditalienischen Inkrustations- und Terracotta-, dem römischen Putz- und Steinbau.

Die Früh-Renaissance befreit sich nur allmählich von dem Einflusse des Mittelalters. Die Umwandlung macht sich vorerst in der ganz äußerlichen Verwertung des überkommenen, neu belebten Schmuckwerks der Antike bemerkbar. Die Werke der Zeit tragen entweder den Ausdruck einer gewaltigen Festigkeit, oder es prägt sich in ihnen die heiterste Zierlust und Freude am unerschöpflichen Reichtum des Ornamentes aus.

Mit dem 16. Jahrhundert gewinnt das rein Architektonische das Übergewicht über die Dekoration, die Hoch-Renaissance geht den großen Linien des architektonischen Gerüstes der Antike, dem Säulen-, Gebälk- und Gewölbebau nach und legt das Schwergewicht auf die Bildung des Raumes.

Die städtischen Wohnhäuser und Straßenpaläste, schon im Mittelalter in Italien durch regelmäßige Anlage ausgezeichnet, werden jetzt in erhöhtem Maße zu abgeschlossenen, aus einem Gedanken in Grundriß und Aufbau erwachsenen Bauten.

Jene mittelalterlichen Stadtpaläste in Italien (Florenz) dienten nicht zum mindesten militärischen Rücksichten. Die Kunst kannte hier in der Tat nur einen Herrn, das Bedürfnis. Deshalb gewannen nicht architektonische Gliederungen, malerische oder bildhauerische Zierate das Übergewicht, sondern die Feinheit der architektonischen Verhältnisse. Aus diesem Grunde verwandte man zuerst ruhig die schweren Steine allein, ohne sie irgendwie zu bearbeiten (Brunnelleschi), bis Ben. da Majano auf den Gedanken kam, die Fassadenwirkung durch eine zweckvolle Abstufung dieser „Rustika" zu veredeln. Alberti verband mit der Rustikawand den Wandpilaster und gewann damit von neuem ein Motiv, das horizontale und vertikale Moment in einem Bau, das Tragen und Getragenwerden auszudrücken.

Der Renaissancekünstler zieht auch als erster Tor und Fenster in den Bereich des Gesamtorganismus, indem er sie zu den wesentlichsten Gliedern des Baus macht, sie in bestimmte und bestimmende Normen bringt. Bramante behält die stärkere Rustika dem Erdgeschoß vor und empfindet als erster den Wert verschiedener Fenstergrößen. Das Einzelmotiv muß sich der Wirkung des Ganzen fügen. Fläche und Öffnung, Öffnung zu Öffnung, horizontal gelagerte Maße zur vertikalen Gliederung stehen zueinander und zum Ganzen im schönsten Verhältnis.

Die Anlage der Flügel um einen in monumentaler Weise von offenen Säulenhallen oder Pfeilerarkaden umgebenen Hof wird allgemein angenommen, und flache Dächer schließen die Häuser ab. Die Einzelformen werden im Gegensatz zum Mittel-

alter nicht mehr aus der kirchlichen Architektur herübergenommen, sondern es entwickelt sich eine selbständige Ornamentik, deren Formenkreis allerdings vielfach von den römischen Bauwerken entlehnt wird. (Abb. 133.)

Im Palast findet, sagt Burckhardt, ein bewußtes Zusammenwirken der Räume in ihrer Fernwirkung statt, denn der Blick in der Hauptachse des Erdgeschosses geht in der Regel durch das schmale Vestibül, den Hallenhof, Hinterbau und Außenhalle bis an das Ende des Gartens — doch finden sich diese beiden Teile der Idealanlage nur selten vor. Als Hauptraum wird mit Vorliebe im ersten Geschoß ein großer Saal angelegt. Die Treppen werden in das Haus gezogen und erhalten gerade Läufe.

Abb. 134. Palazzo Medici in Florenz, gesehen von Südwest. Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz.

Die in der Renaissancezeit errichteten Landschlösser unterscheiden sich von der allgemeinen Anlage und in der Raumgestaltung dadurch sehr wesentlich von den mittelalterlichen Burgen, als der durch die Verteidigungsmittel bedingte Zwang fortfällt. Die Baumeister sehen sich jetzt in der Lage, die Mauern in viele große Fenster, in hohe, breite Portale zu öffnen, ohne daß deshalb Gräben wie Türme völlig verschwinden. Italien geht auf diesen Wegen den anderen Ländern voran. Aus dem beginnenden 16. Jahrhundert wäre etwa das Schloß Caprarola bei Viterbo, von Vignola 1555—64 erbaut, zu nennen. Es bildet im Grundriß eine fünfeckige Zitadelle mit scheinbaren Bastionen, ist aber in Wirklichkeit ohne jede Verteidigungswerke. Die Schauseiten hat Vignola in Arkaden- und Säulenstellungen, in die Fenster eingestellt sind, aufgelöst. Rundbogige Pfeilerhallen umschließen den kreisrunden Hof.

Die enge Wechselbeziehung zwischen dem Grundrißentwurf und den Fassaden äußert sich für die letzteren beim Palastbau in der Verteilung der Fenster und Tore und in der Übereinanderlagerung der Etagen. Eine bestimmte Betonung der einzelnen Räume des Innern im Außenbau schließt die Palastarchitektur im allgemeinen aus. Deshalb sprechen wir von Fassadentypen.

Der wichtigste Palasttypus ist der florentinische, dessen Plananlage die eben beschriebene ist, und dessen Fassaden für den Rustikabau das Vorbild abgaben. (Abb. 134.)

Die Rustika entsteht, wenn bei Quadermauerwerk die einzelnen Werkstücke durch Fugenränder und heraustretende unbearbeitete Bossenflächen eine dekorative Gestaltung erhalten; die Basis des Baues wird ausladend massiv gebildet. Die vollkommen durchgeführte Rustika-Fassade faßt also die verschiedenen Geschosse in eine Form zusammen. Das in zierlichen Formen gehaltene rundbogige Fenster kontrastiert gleich der Fensterbank mit weich geschwungenem Wellen- und Zahnschnitt energisch mit dem derben Quadermauerwerk. Das Kranzgesimse schließt das Bauwerk nach oben hin ab. Diese Rustika-Fassade kann durch stärkeres oder schwächeres Glätten und Wegarbeiten der vorstehenden unbearbeiteten Steinflächen belebt werden, so daß die starke Rustika für das Erdgeschoß, die schwächere für die erste Etage, die schwache Rustika für den obersten Stock gewählt wird. Die abgeschwächte Rustika wird auch bald durch Pilasterreihen mit ihrem Gebälk geschmückt, der Architekt stellt also ein Scheingerüst vor die lotrechte Wandfläche des Hauses.

Von dem florentinischen (sienischen) Palast scheidet sich der venetianische. Die Höfe spielen eine geringe Rolle. Dadurch wird die Anlage des Hauses mitbedingt; der Baugrund ist schmal und tief. Das Erdgeschoß dieser mit der Front an den Kanälen liegenden Paläste diente gewöhnlich als Warenraum, in den beiden darüberliegenden Geschossen pflegt man in die Mitte einen Saal anzuordnen, dem sich an den Seiten kleinere Wohnräume angliedern. Im Außenbau findet diese Disposition in der Zusammenziehung mehrerer Fenster in der Mitte des Stockwerkes ihren Ausdruck, wir begegnen also wieder der im Mittelalter gebräuchlichen Anordnung, die in der Früh-Renaissancezeit nur eine andere Dekoration ziert.

Der norditalienische Backsteinbau erhält sein formales Gepräge durch die Verwendung des gebrannten Backsteines und in einzelnen Städten, wie besonders in Bologna, durch die fortlaufenden Erdgeschoßhallen. Der gebrannte Ton schließt große Formen und kräftige Ausladungen aus. Die Bogengänge beeinträchtigen die Geschlossenheit des Fassadenbaues.

Der Palast der Hochrenaissance wird in Rom durchgebildet. Die Grundform verharrt in wesentlichen Punkten bei der der Frührenaissance, nur wird die Raumkunst noch höher, die Monumentalität eine gesteigerte. Die Fassade ist seit dem 16. Jahrhundert eine vor den Innenbau gesetzte, von diesem unabhängige Dekoration, oder die Renaissance umhüllt auch zuerst wieder die bar heraustretende Konstruktion der Gotik mit einer deckenden verschönernden Bekleidung. Die Schauseite gliedern Pilaster, bald Halbsäulen mit geschoßtrennenden Gebälken, die Fenster umfassen plastisch wirkende Umrahmungen. Eine andere Art der Fassadenbildung der Hochrenaissance verzichtet auf Pilaster usw. und legt das Schwergewicht nur auf die Ausbildung der gleich weit voneinander stehenden Fenster und der Stockwerks- und Hauptgesimse. Die Rustika tritt entweder am Erdgeschoß und an den Ecken der Stockwerke auf oder geht als Eck-Rustika (Ortsteine) durch die ganze Höhe des Hauses. Fensterrahmen, Gesimse, Rustika (Ortsteine) werden aus Stein gebildet, die Wandflächen dazwischen glatt verputzt. Wo es sich um besonders festliche Ausbildung handelt, treten neben die Fenster Säulen oder Pilaster als Träger von Gebälken mit dreieck- oder segmentförmigen Giebeln. Bei dieser Palastfassade ist, wie auch bei der Rustikafassade der Frührenaissance, für den vornehmen Gesamteindruck die ruhig dominierende Wandfläche zwischen und besonders über den in gleichen Abständen verteilten Fenstern von wesentlicher Bedeutung. Die Fassade wirkt auch jetzt noch bei verhältnismäßig einfachsten Architekturformen in erster Linie durch die wohl abgewogenen Verhältnisse. (Abb. 135.)

Die glatten Wandflächen der Früh- und Hochrenaissancepaläste beleben die Architekten gern durch Freskomalereien, Sgraffitoschmuck. Die Wand wird hierfür schwarz gefärbt, ein weißer Überzug darauf gelegt und dann durch teilweises Wegschaben des letzteren die Zeichnung hervorgebracht.

Die einzelnen Formen werden aus der antik-römischen Baukunst mit allmählich steigendem Verständnis für die architektonischen Werte herübergenommen. In der Frührenaissance wird am häufigsten die korinthische Ordnung, seltener die ionische angewandt, im 16. Jahrhundert noch vorwiegend die korinthische, aber häufig auch die ionische, die ionisch-korinthische und insgesamt die römisch-dorische samt ihrem Gebälk.

Abb. 135. Palazzo Borghese in Rom. Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Siehe Seite 188.)

Die Säulenschäfte bleiben für gewöhnlich glatt, die Pfeiler- und Pilasterschäfte sind glatt oder kanneliert, und meist als umrahmte, mit Rankenornament gefüllte Flächen gebildet. Die „korinthischen" Kapitäle in der Frührenaissance werden frei gebildet, oft vereinfacht; auch das Gebälk wird nach Gefallen behandelt, der Fries reich dekoriert.

Im 16. Jahrhundert folgen die Architekten den römischen Formen im allgemeinen mit größerem Verständnis und als folgsame Schüler.

Als Stützen an der Wand dienen nach römischem Vorbild Konsolen oder Kragsteine, aber mit vielen neuen Motiven. Den altrömischen Stützenformen werden zwei neue zugefügt: die Herme, eine Halbfigur oder Büste auf einem Schaft, und der Balustер, eine Erfindung der Renaissance, ein gedrehter Stab aus Stein, der mit Vorliebe für Balustraden benutzt wird.

Die Bögen erhalten in der italienischen Renaissance stets die Form des Halbkreises und sind entweder als Stirnbogen profiliert oder körnig bearbeitet oder mit Ornament bedeckt.

Die Stützen ordnen die Baumeister der Frührenaissance gern als freie Säulen, im 16. Jahrhundert hingegen als Pfeiler. Die freistehenden Säulen werden am häufigsten (besonders im 15. Jahrhundert) mit Bögen, seltener mit geradem Gebälk verbunden, die Pfeiler fast stets mit Bögen.

Die in der Frührenaissance vorwiegend rundbogig überdeckten Türen und Fenster teilt ein Säulchen in der Mitte; im 16. Jahrhundert werden die rechteckigen Gewände zur Regel.

Dem Ornament widmen in der Renaissance selbst erste Künstler ihre beste Kraft. Es erhält in Nacheiferung der römischen Antike eine so herrliche reiche Ausbildung und vielseitige Anwendung, wie in keinem anderen Stil.

Das Hauptelement ist ein ideal-vegetabilisches und zwar entweder ein reines Pflanzenornament wie Ranken, Palmetten usw., oder mit figürlichen Zutaten, menschlichen und

tierischen Formen, Geräten, Waffen verbunden; auch unmittelbaren Verbindungen von Pflanzen mit Menschen- und Tierformen, rein figürlichem Ornament begegnen wir.

Im 16. Jahrhundert erfreuen sich die sogenannten Kartuschen, Schilder (Rahmen) mit ausgezackten oder ausgeschnittenen Rändern und pergamentartig aufgebogenen und eingerollten Zacken oder Enden großer Beliebtheit.

Eine besondere Art Wohnhaus wird in der Zeit der Renaissance neben dem Stadthause entwickelt, die „Villa". Die Architektur inmitten der freien Natur wirkt belebend, hebt den eigenen Charakter beider Teile hervor. Die geraden Linien scheinen vollkommener und feiner, bringen neue Elemente der Veredelung und Mannigfaltigkeit mit sich. Die senkrechten Mauern, die horizontalen Terrassen und Abschlüsse wirken wie Feinheitsmesser, wie Rahmenteile. Vielleicht besteht nach Geymüller der innerste und letzte Grund dieser befriedigenden Wirkung darin, daß die Baumeister und Bauherren sich stets für diese Anlagen einer gewissen Zahl bestimmter Mittel bedienen, die sozusagen unfehlbar, überall gut wirken, weil sie auf einfachen, ewig wahren Grundregeln beruhen. Man steht hier offenbar vor den Errungenschaften einer uralten Kultur und den Folgen jahrhundertelanger Erfahrungen und Gewohnheiten. Der Forscher führt diese Regeln an.

Die horizontale Gestaltung des Bauplatzes erscheint als Element der Ruhe. Liegt eine Villa in der Ebene, so ergibt sich diese von selbst. An Abhängen oder auf einer Anhöhe wird diese horizontale Unterlage in der Gestalt von Terrassen, Plattformen, Esplanaden in hinreichender Ausdehnung errichtet, um sie mit dem Boden „stabil" zu verbinden. Es muß durch die horizontal bekrönten Linien der Eindruck des Ruhigen von nah und fern hervorgebracht werden. Die Befriedigung, die der Anblick von aufeinanderfolgenden Terrassen oder solcher erweckt, die abwechselnd mit dem Terrain und der Vegetation sich aufbauen, besteht darin, daß man von einem Ruhepunkt zum anderen steigt, von einer festbegründeten Stelle zur anderen.

Dazu kommt als wichtiges Moment die überwiegende Höhe der Mauern zur Höhe der Dächer. Die Mauern stellen die tragenden Kräfte dar, die Dächer das Lastende, Getragene. Wo die Höhe der Mauern zu der der Dächer eine bestimmt überwiegende ist, scheint das Gebäude immer seine deckende Last leicht zu tragen und erhält stets etwas Leichtelegantes und Natürlich-Vornehmes.

Es gibt fast nur eine Dachneigung in Italien, und zwar die schönste unter allen, weil sie leicht aufruht, ohne Schein irgend eines Seitenschubs. Es ist die des griechischen Tempels und der Schweizer Sennhütten, diejenige eines Sparrens, der scheinbar noch zu rutschen droht.

Hierdurch empfängt diese Neigung gleichsam das Gepräge eines Naturelementes, ebenso wie die Horizontale und die Vertikale und wird sozusagen mit diesen die Dritte im Bunde. Überall tritt sie in der Landschaft sofort als veredelndes Element auf, als feiner Übergang und leichter, sanfter Abschluß hier eines einzigen, ruhigen Gebäudes, dort eines malerischen lebendigen Aufbaues.

Endlich sei der „Stil" der die Villen stets begleitenden Vegetation erwähnt. Wie die Villa selbst aus Unterbau, Mauer und Decke besteht, ebenso besteht die Vegetation aus Zypressen, immergrünen Eichen (Lecci), und, wenn auch seltener in Toskana, aus Pinien. Ihre Wichtigkeit zwingt zu näherer Betrachtung.

Im Gegensatz zum Norden kann und muß in Italien von einer „architektonischen Vegetation" gesprochen werden. Es ist, als ob die Schöpfung selbst drei Gebilde im Pflanzenreiche geformt habe, um als Begleiter an den architektonischen Schöpfungen der Menschen teilzunehmen.

Diese Bäume wirken als architektonische Massen, als Glieder des Aufbaues, als Elemente des Gleichgewichtes in der Gruppierung der Gebäudeteile. Die schlanken Zypressen wetteifern mit vertikalen Elementen, um das Emporsteigende zu betonen, die schönen abgerundeten, festen Gruppen der immergrünen Eichen wirken wie Gebäude des Pflanzenreiches, die sich zu den architektonischen Massen der Villa gesellen. Und wo Pinien auftreten, breiten sie ihre herrlichen Kronen wie eine Fortsetzung des Daches zu einem leicht schwebenden Schirm im Freien aus. (Geymüller.)

Berühmt sind von oberitalienischen Villen vornehmlich die Villa Maser und die Villa Rotonda. Die erstere, an einem Abhange der friaulischen Voralpen gelegen, breit hingestreckt und ausgedehnt, mit langen Flügeln zu beiden Seiten des vorspringenden Mittelbaues mit offenen Loggien, paßt sich dem Terrain an. Die „Rotonda" ist von Palladio auf der Spitze eines Hügels erbaut, also von allen Seiten gleich sichtbar und deshalb nach allen Seiten gleichmäßig entwickelt. Ein runder, überhöhter, beherrschender Zentralraum, durch Oberlicht beleuchtet, ist in der Rotonda ringsum im Viereck von Gemächern umgeben, denen ionische Säulenhallen auf allen Seiten vorgebaut sind, d. h. eine Villa mit einem das Leben der Bewohner zentralisierenden Festraum, behaglichen kleinen Wohnzimmern und gleichzeitig der Natur überall ganz geöffnet. Daß die tempelartigen Vorbauten etwas gar feierlich anmuten, dem Landleben entgegengesetzt sind, soll ebensowenig übersehen werden, wie daß die Kuppel nicht gut entwickelt ist. Auch ist der Innenraum für eine Villa zu großartig. Aber wie mächtig wirkt die Steigerung der Glieder im Festsaal: die reichen, verhältnismäßig zierlichen Dreiviertelsäulen mit korinthischem Kapitäl an der Wand, einfaches Sims, wuchtige Konsolen, vorspringende Galerie — bis dahin sind die Einzelbildungen ziemlich streng und schlicht, aber in dieser Höhe vom Erdboden nehmen die Ausladungen, die Massigkeit der Form, die Bewegtheit der Linien ständig zu. Auch unterstützt Palladio den Eindruck durch Bildhauereien. Eine machtvolle, wohl verstandene Pracht.

In den öffentlichen Palästen, die als Palazzi del commune, della ragione, del consiglio, del tribunali, del podesta, del prefetto usw. benannt wurden, öffnen sich die Erdgeschosse durch weite Hallen mit Säulen oder Bogenstellungen nach außen, das meist geschlossene erste Stockwerk durch Balkonanlagen. Ein großer Saal mit den entsprechenden Nebengemächern und Treppen beherrscht den Grundplan. Auch die Fassaden einer Anzahl Spitäler liebt man in offene Bogenhallen aufzulösen, wie etwa das Hospital auf der Piazza Annunziata in Florenz, das Andrea della Robbia mit den Wickelkindern in glasierter Majolika zierte. Endlich umgeben die Loggien, die sich die Familien ihren Palästen gegenüber in Florenz erbauten, an drei Seiten offene Bogenstellungen. Zu den öffentlichen Palästen müssen auch die Scuolen, jene prächtigen Gebäude mit großen Prachträumen und Stiegen, gerechnet werden, die in Venedig von geistlichen Zünften oder Confraternitäten errichtet wurden, und als Versammlungshäuser, besonders für festliche Gelegenheiten, dienten.

An der Bürgerschaft fand die Bildhauerei die eigentliche Stütze; allerdings blieb auch jetzt noch ganz vorwiegend die Kirche der Ort, für den die Bildhauer zu arbeiten haben, aber das persönliche Verhältnis zu den Kunstwerken offenbart sich darin, daß diese Werke in erster Linie dem Ruhm nicht der Kirche, sondern der Stadt bzw. der Stifter dienen sollen. Die Renaissance verlangt in Florenz fast von vornherein alle Gattungen der plastischen Darstellung. Das Relief, die Ganzfiguren, Porträtbüsten, Reiterstatuen, Gruppen müssen die Künstler bilden. Es galt vornehmlich überall das Charakteristische im Ausdruck und in der Haltung so bestimmt wie möglich darzustellen; die menschliche Gestalt möglichst sorgsam der Natur nachzubilden unter stetiger Beobachtung des großen Vorbildes, das die Antike bot.

Der Vermittler zwischen dem Trecento und Quattrocento, also dem Mittelalter und der Renaissance ist Lorenzo Ghiberti (1378—1455). Ghibertis berühmteste Werke sind die beiden Pforten am Baptisterium zu Florenz, von denen er die eine, die nördliche, in den Jahren 1403—1424, die andere, die östliche, die sogenannte Pforte des Paradieses, in den Jahren 1425—1452 schuf.

Beide Werke kennzeichnen sich als maßgebende Beispiele, die ältere für das ausklingende Mittelalter, die jüngere für das anhebende Zeitalter der Renaissance. Ghibertis Kenntnis und Wissen vom menschlichen Körper ähnelt weit mehr dem Maß, über das die Gotiker verfügten, während anderseits in seinen Gestalten und seinen Kompositionen sich eine großartige Formanschauung, ein so eleganter Linienfluß im Aufbau der Figuren, in der Anordnung der Gewänder ein Verständnis für schöne Formgebung offenbart, das ihn auf eine höchste Stufe der Kunst stellt. Überall macht die befangene gotische Bildung einem schwungvollen Idealismus Platz, dem unverkennbar Erinnerungen an antike Kunstwerke beigemischt sind. (Abb. 136.)

Abb. 136. Relief von Adam und Eva an der jüngeren Erztür Ghibertis am Baptisterium zu Florenz.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Siehe Seite 191.)

Den eigentlichen Rivalen Ghibertis müssen wir nicht unter den Bildhauern Toscanas suchen, sondern in Siena, in Jacopo della Quercia, dessen wir unter den Gotikern bereits kurz gedachten. Seine bedeutsamsten Werke schuf auch er als Reliefbildner, und unter ihnen nehmen die am Portal zu San Petronio in Bologna eine erste Stelle ein.

Er meißelte hier außen an den Pilastern je fünf Geschichten der Genesis am Architrav, fünf Darstellungen aus der Kindheit Christi, die seine reiche, sich verständig beschränkende Phantasie, seine deshalb doppelt machtvolle, in großen Formen schwelgende Vorstellungskraft zur Geltung bringen. Burckhard bemerkt, daß Quercia bei geringer Betonung, ja Vernachlässigung des Details und der Verhältnisse seine Gestalten in packender Weise zu beleben und seine Kompositionen mit gewaltig bewegtem Leben zu erfüllen weiß; ein Zug, der in Giovanni Pisano vorgeahnt war und in Michelangelo zur bewußten, vollendet künstlerischen Form gelangte. Quercia kennt kein seelisches Leben, das, mehr oder weniger vom Körper getrennt, wesentlich nur im Ausdruck des Gesichtes zur Geltung käme, der Geist seiner dämonischen Gestalten betätigt sich mehr im Körper, in der Bewegung, in der Tat.

Die Aufwärtsbewegung in der italienischen Plastik beginnt aber erst schärfer in die Bahnen der Renaissance mit Donatello (1386—1466) einzubiegen. Auch Donatello war unter den Einflüssen des Trecento, der Gotik groß geworden; nur bei seiner Ehrlichkeit und Frische des Blickes konnte es ihm gelingen, sich daraus allmählich zu einfacher Anschauung und zum Verständnis der schlechthin gesehenen Natur durchzuarbeiten.

Dieser offene Sinn, diese Gründlichkeit und Wahrheitsliebe, die auch vor dem Häßlichen nicht zurückschreckte, und der nichts mehr zuwider war, als das sinnlich Reizende, nur Gefällige, hat Donatello zu einem der größten Charakterschilderer aller Zeiten gemacht. Ihm verdankt die Florentiner Kunst dadurch die große Richtung auf das Individuelle, die freie mannigfaltige Entwickelung der künstlerischen Talente, je nach ihren besonderen Anlagen. Aber dieser starke Realismus, der am Künstler zuerst und am stärksten auffällt, und der auf manche Zeiten und selbst heute noch auf manche künstlerisch empfindende Persönlichkeiten so abstoßend wirkt, daß sie zu einem Verständnis oder Genuß des Künstlers nicht kommen können, ist doch nur eine Seite seiner genialen Natur. Erst der Umstand, daß dieser Realismus mit reichster Phantasie und Gestaltungskraft, mit großem monumentalen Sinn, mit Tiefe und Größe der Empfindung, mit höchster Achtung vor der alten Kunst und feinstem Verständnis für sie verbunden war, machte aus Donatellos Kunst den unerschöpflichen Quell, aus dem stets neues Leben floß, befähigte den Künstler, mit größter Leichtigkeit sich zu geben, ohne je sich auszugeben, in jedem seiner zahlreichen Werke neue Züge der Natur abzulauschen. (Bode.)

Donatello ist auch der erste, der die Nacktkunst im Sinne eines strengen Realismus betrieb, um unter dem Einfluß der Antike schon dahin zu kommen, daß er versuchte, die Vielheit der Erscheinungen unter großen zusammenfassenden plastischen Gesichtspunkten zu vereinigen.

Von seiner so reichen Fülle an Werken sei die Statue des St. Georg am Or-San-Michele in Florenz, ein Jugendwerk, erwähnt. (Abb. 137.) Donatello nahm als Motiv den St. Georg vor dem Kampfe. Unbedeckten Hauptes, in leichter Gesamthaltung nach rechts steht der junge Ritter im Harnisch, den linken Fuß leicht vorgesetzt, breitbeinig da. Der Mantel fällt von den Schultern auf die Füße herab. Den Schild hat er vor sich hingestellt. — Von seinen Reliefbildern sei an die singenden Putten in Padua in der Kirche des St. Antonius erinnert. Der Meister beschränkt sich hier auf das echte Relief der Schichtenanordnung und zieht der Übersicht zuliebe möglichst einfache und verkürzte Ansichten vor, wahrt die ideelle Reliefffläche. Nicht die Grundfläche des Reliefs — bemerkt der Bildhauer Hildebrandt — soll als Hauptfläche wirken, sondern die Vorderfläche, in welcher sich die Höhen der Figuren treffen, sonst tritt wiederum der Fall ein, daß die Figuren auf den Hintergrund aufgesetzt erscheinen. In anderer, mehr malerischer Art sind die Reliefs mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Antonius in Padua komponiert. Gruppen und Einzelfiguren sind trotzdem reliefmäßig gesehen und dargestellt, wird geurteilt, d. h. sie sind klar in den Ansichten und Überschneidungen, in der Zusammenordnung. Vollkommen ist die Handhabung der

Abb. 137. Donatellos heiliger Georg am Or San Michele. Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz.

Perspektive. Der Mittel- und Vordergrund sind zu einer Einheit zusammengeschlossen, nicht einmal die Figuren, die den Säulen vorgestellt sind, fallen heraus. Hier zeigt sich die Macht der Behandlungsweise. Durch klare Schichtung der Reliefs ist Gliederung und zugleich Raumeinheit gewonnen. Dieser allgemeinen Charakteristik Schottmüllers kann man beistimmen, wenn man hinzusetzt „scheinbar"; denn auch Donatellos malerische Reliefs kommen in diesem Punkte sozusagen nicht über eine Selbsttäuschung hinaus. Die Hintergründe sondern sich nicht genügend vom Mittelgrund. Gerade Donatellos Reliefs dieser Art beweisen die Unmöglichkeit, malerische Reliefs mit der Kraft der künstlerischen Überzeugung auszustatten.

Von seinen Nacktwerken ist vornehmlich der kleine David zu nennen, der in Bronze als Sieger dargestellt ist. Das Werk zeigt recht deutlich, wie sehr der Meister die Lehre der antiken Kunst von dem Studium nach der Natur in voller künstlerischer Freiheit hat verwenden können, d. h. gelernt hat, sich zu beschränken, ohne der künstlerischen Wahrheit sich zu entfremden. Endlich sei das Reiterstandbild des Erasmus de Narni, genannt Gattamelata (1446—1453), erwähnt. Auf einem schweren, wuchtig schreitenden Pferde reitet in vornehmer Haltung der gerüstete Gattamelata, dessen Haupt jedoch kein Helm schirmt, den Kommandostab in der Rechten, über das Schlachtfeld. Das Roß schiebt eine Bombe mit dem linken Fuß beiseite; ein seiner selbst sicherer, sieggewohnter Heerführer weist seinen vertrauenden Kriegern den Weg, der zum Siege führt. Am Paduaner Reiterstandbild hat jeder Teil eigenes Leben erhalten, obwohl die Gesamterscheinung von wunderbarer Einheit ist. Die Formen des Erasmus de Narni sind bis in jede Einzelheit hinein erkannt.

Donatello sah überall nur das Wesentliche, das übrige ließ er als Ballast beiseite. So wurde er für die Renaissance, die vor der Tür stand, der eigentliche Erwecker, dessen gestaltender Gedanke die schlummernde Fähigkeit aller zum Licht aufrief. Er ist der Eroberer des Sichtbaren. Unmittelbar neben Donatello seien vor allem zwei Künstler gestellt, die Donatellos Kunst in glücklicher Weise erweiterten durch Schönheit, echten Schwung der Form und des Gedankens. Es sind dies Luca della Robbia (1399 bis 1482) und Andrea della Robbia (1437—1528), die beide durch ihre glasierten Tonarbeiten sich einen Ruf erworben haben, der bis in unsere Tage hinein reicht.

Die Arbeiten dieser Künstler wurden seinerzeit vornehmlich deshalb so massenhaft begehrt, weil sie billig und wetterbeständig waren. Luca faßte den glücklichen Gedanken, seinen Tonreliefs nach ihrer Bemalung eine schimmernde Glasur zu geben und sie dann nochmals zu brennen und so wetterhart zu machen. Er verwandte an Farben besonders Weiß in Nachahmung des Marmors, Himmelblau für den Hintergrund, Grün und Gelbbraun für den landschaftlichen Vordergrund und daneben noch Violett und Lila. Auf sehr zarte Weise brachte er auch Vergoldung an den Gewändern, als Heiligenschein und in andern Nebensachen an. Die kräftig gefärbten Rahmen bildete er als Blumen- oder Fruchtgewinde, die sich durch eine ganz ungewöhnliche Schärfe der Naturbeobachtung und feine Stilisierung auszeichnen. Und diese Einrahmung bringt auch die ebenfalls nicht seltenen weißen oder wenig gefärbten Reliefs zur vollen Wirkung.

Von den Werken Luca della Robbias sei trotz der Anzweifelung vor allem eine Schöpfung erwähnt, das ihn von einer neuen Seite zeigt: die Gruppe der Begegnung von Maria und Elisabeth in San Giovanni Fuoricivitas zu Pistoja (Abb. 138). Die Madonna steht links, die Elisabeth ist vor ihr niedergesunken und umfaßt sie. Die Linien der Gruppe sind ungewöhnlich klar und in sich geschlossen, die lineare Schönheit der Gestalten und der Gewandung von solcher Schönheit, der Typ und die Kraft edelster Empfindungen, reiner Liebe und Verehrung in beiden einander zugewandten Profilköpfen so machtvoll und in ihrer naturwahren Vorbildung so packend, daß wir wohl diese Arbeit in ihrer Gesamtheit als eine der höchsten und reizvollsten Schöpfungen der Plastik Robbias betrachten dürfen.

Auch Luca della Robbia huldigte dem Realismus der Renaissancezeit, aber er wußte ihn mit einem seltenen, schlichten, innigen Empfinden zu verbinden und seinem Schönheitsgefühl hohen Stil zu vermählen. Sein Schüler Andrea della Robbia formt die Figuren entschieden noch eleganter, läßt die Linien der Gewänder noch flüssiger fließen, steigert die Zierlichkeit der Einzelbildung, auch die Anmut der Erscheinung in ihrer Gesamtheit, ist aber weniger reich an Erfindung und Empfindung.

Wenn diese Bildner wohl auch das Erz verwandten, so bevorzugten sie doch den Stein bzw. den Ton, während eine andere Gruppe von Bildhauern das vielleicht edelste Material, das Metall, bevorzugte. In Verbindung mit einem scharf charakterisierenden

Realismus suchten diese Künstler nach Anmut und Schönheit. Der Meister, der hier allen voransteht, ist Andrea genannt Verrocchio (1435—1488). Zwei Frühwerke der Meister bezeichnen die Richtung des Künstlers, der mit einer naturwahren Schilderung einen hohen ernsten Stil und ein ganz seltenes Schönheitsgefühl verband. Die beiden Werke sind eine Brunnenfigur, ein Knabe mit dem Delphin, der Wasser speit, auf dem Brunnen im Palazzo Vecchio, und die Bronzestatue des jungen David (1476 vollendet).

Verrocchios Arbeit weist in der Nacktbehandlung das Streben dieser Zeit auf, in der Gesamthaltung Eleganz zu bieten, im Ausdruck des wunderbaren niedlichen Lockenkopfes ein Ideal von jugendlicher Schönheit zu bilden, während die Durcharbeit im einzelnen das Streben nach einer mehr malerischen Zerlegung der Fläche, das Suchen nach stärkeren Ausdrucksmitteln zeigt. Ebendasselbe bemerken wir in dem gefeierten Reiterbildnis des Meisters, das er für Venedig schuf, in dem „Colleoni". (Abb. 139.) Auf einem stark ausschreitenden Rosse steht in den Bügeln der in die Ferne mit etwas starrem Blick schauende Reiter, unter dessen Panzer wir nur einen Körper aus Eisen und Stahl vermuten. Das Antlitz mit den von Leidenschaft zerrissenen Zügen, mit den zielbewußten grausamen, kalten Augen, den aufgeblähten Nasenflügeln, dem von Sinnlichkeit und Rücksichtslosigkeit zeugenden Munde ist so recht ein Spiegel der Zeit, die zu uns das blutgetränkte Wort „ich will" spricht. Vergleichen wir den Colleoni mit dem Gattamelata, so besteht der Grundunterschied der Anlage darin, daß Verrocchio überall die Bewegung steigert. Da aber allerorten gleichzeitig sinngemäß das eine Motiv das andere bedingt, so erhalten wir schließlich doch nicht einen unruhigen, sondern einen in sich geschlossenen Einblick. Und da Verrocchio nirgends die das Reiterstandbild umschließende Linie willkürlich zerreißt, so blieb überall die Harmonie gewahrt.

Abb. 138. Begegnung. Von Luca della Robbia.
Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Siehe Seite 194.)

Verrocchio griff noch eine andere vom Quattrocento umstrittene plastische Aufgabe, die Gruppenbildung, bedeutsam auf. Der Meister wählte als Motiv die Begegnung des ungläubigen Thomas mit dem Heiland (1465—1483): „Reiche deine Finger her und siehe meine Hände, und reiche deine Hand her und lege sie in meine Seite, und sei nicht ungläubig, sondern gläubig, spricht der Herr."

Der Bildhauer stellt in einer Nische den Heiland in Vorderansicht auf, der dem mit schnellen Schritten hinzutretenden Thomas die Wundmale zeigt. Die Raumbeherrschung gelang dem Meister insofern nicht, als Thomas außerhalb der wirklichen und jeder ideellen Vordergrundfläche steht. Die Umrißlinien der Gruppen sind trotz des sehr lebendigen Schwunges

Abb. 139. Reiterstandbild des Kondottiere Colleoni von Verrocchio und Leopardi. Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Siehe Seite 195.)

fest geschlossen. Besonderes Interesse erwecken die Köpfe; ihre etwas trockene Bearbeitung bietet dieselben Momente wie der Colleoni dar, denn wir nehmen auch hier eine fast zu starke Scheidung und Begrenzung der einzelnen Teile wahr. (Or san Michele in Florenz.)

Neben diesen Erzbildnern der späteren Frührenaissance steht eine Anzahl Meister, die vorwiegend in Marmor arbeitete und auch ihre Kraft in sehr bevorzugter Weise dem Porträt zuwandte. Es interessiert hier zuerst Bernardo Rosselino (1409—1464). Sein Hauptwerk ist das Grabmal des florentinischen Staatssekretärs Leonardi Bruni († 1444) in Santa Croce in Florenz.

Florenz wurde die Heimat des flachen Nischengrabes, und das vortrefflichste Werk dieser Art schuf unser Künstler. In einer von Pilastern flankierten, etwa 1 — 1½ Meter tiefen, von einem Halbkreisbogen überdeckten Nische stellt der Meister auf einen Unterbau den von Löwenköpfen und -tatzen getragenen rechteckigen Sarkophag, auf diesen das von aufgerichteten Adlern gestützte und von einem tief herabfallenden Bahrtuch bedeckte Paradebett, auf dem die Gestalt des in den Ornat eines Staatssekretärs gekleideten Leonardo Bruni liegt. Das Giebelfeld ziert ein Medaillon mit der Mutter Gottes. Kein Nebenbuhler hat gleich Bernardo Rossellino in einem solchen Grade Architektur und Plastik zu verbinden verstanden.

Man beachte, wie in dem von Pilastern, vom aufliegenden Fries umschriebenen Raum die Form des Sarkophags sich einfügt, wie die sitzenden, die Flügel leicht lüftenden Adler das Paradebett und das nur durch die zwei langen gerundeten Faltenlinien gegliederte Bahrtuch, die starken Horizontalen aufnehmen, und wie glücklich anderseits durch senkrechtes weißes Rahmenwerk auf der dunkeln Hintergrundfläche diesen wagerechten Linien begegnet und gleichzeitig diese tote Fläche wirksam zerlegt wird. Endlich füllt das Medaillonbild der Madonna mit dem Kinde das Halbrund oberhalb der Pilasterarchitektur in vollendeter Weise aus; die in Anordnung wie Charakteristik großartig aufgefaßte Figur des Toten mit den durchgearbeiteten, willensstarken Gesichtszügen wird niemandem ein Rätsel aufgeben. Echt bildhauermäßig ist das Porträt auf der Energie des Umrisses aufgebaut.

Abb. 140. Marmorbüste der Marietta Strozzi.
Von Desiderio da Settignano im Palazzo Strozzi zu Florenz.

Von den übrigen Bildhauern sei vor allen Desiderio da Settignano erwähnt, da er unstreitig mit Francesco Laurana der feinste Schilderer weiblicher Porträts ist. Das Quattrocento, und zwar besonders die Meister in Florenz waren ungewöhnlich befähigt, das individuell Charakteristische des einzelnen Individuums herauszuheben, da sie einen so überaus eindringenden Blick für die in dieser Stadt ausnehmend stark entwickelte Persönlichkeit besaßen, und als allgemeine Vorzüge über volle Meisterschaft in der Behandlung des Materials, über geschmackvolle Auffassung, vollendete Durchführung und strenge Zeichnung verfügten. Desideros Hand war zudem offenbar sehr geeignet, feinstes Körperleben in der Oberflächenerscheinung der Körperformen festzuhalten. (Abb. 140.)

Daß alle besprochenen Bildwerke des Quattrocento farbig behandelt waren, bei der ganzen farbigen Umgebung in dieser Art gearbeitet werden mußten, sei nur mit diesen kurzen Worten erwähnt.

Von anderen Aufgaben der Bildner sind etwa noch Kanzeln zu nennen, unter diesen wohl an erster Stelle die von Benedetto da Majano in Florenz, die Marmorbrunnen, die Ciborien, Tabernakel, Kruzifixe usw. Die Marmoraltäre, deren wir ja auch aus dieser Zeit eine gewisse Anzahl kennen lernen, treten doch etwas zurück, an und für sich und vornehmlich gegen die gemalten Altäre. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß auch im übrigen Italien, in Lucca, in Perugia, in Siena, ja auch in Rom, ferner in Padua, in Venedig und Mailand usw. eine rege bildhauerische Tätigkeit sich entfaltete, die aber bei allen Vorzügen im einzelnen doch für die große Entwickelungsgeschichte der Quattrocentozeit zurücktritt, denn sie erfaßt den Grundcharakter der Quattrocentoplastik nicht mit vollem eindringenden Verständnis.

Michelangelo bricht als Bildhauer mit jeder Vorstellung des Quattrocento. Wenn dort die Wirklichkeit, das Naturstudium, das Individuelle und Gefällige bestimmend war und die Antike anregte, so verlangte Michelangelo bald nach dem Großen, nach dem Monumentalen, verallgemeinerte Kopf und Gestalt und stellt sich dichter an die Vorbilder der Antike heran. In Michelangelos plastischen Werken herrscht durchaus die Darstellung des nackten Menschen. Zunächst fällt das leidenschaftliche Fühlen auf und

die Hinwendung nach etwas, das außen liegt. Es kommt dadurch ein malerisches Moment in die Bildwerke Michelangelos hinein, und es liegt darin auch ein so bewußtes Wirken auf Eindruck, daß diese Erregtheit eine dramatische genannt werden kann. Die Lösung erscheint deshalb oft gequält, weil die Bewegungen keineswegs ungezwungen und rund sind, im Gegenteil, man kann sagen, die natürliche Geste fehlt Michelangelos Werken. Der Meister schuf vornehmlich für den Innenraum und mittels des Marmors. Deshalb umreißt er die Figuren mit schwer geschlossener Kontur und belebt energisch die inneren Partien. (Abb. 141.) Er will soviel Leben wie möglich auf möglichst kleinem Raum zusammendrängen, allen toten Steinraum vermeiden. Demzufolge baute er den Körper so zusammengedrängt wie nur tunlich auf. Alle Teile liegen auf einer für den maßgebenden Standpunkt erzwungenen Ebene so eng beieinander, wie es das Motiv nur irgend gestattet. Die Summe seines Wollens und Könnens als Bildner zeigt Michelangelo in den Grabdenkmälern für die Medici, in San-Lorenzo in Florenz.

Ich denke hier vornehmlich an den Meister des Nackten. Michelangelo läßt die Mechanik des Körpers, die Knochen und Muskeln mit einer bis dahin unbekannten Deutlichkeit und Vorliebe hervortreten, so daß er die Haut nur sehr wenig durchmodelliert darüberlegt; denn Michelangelo kennt das Skelett. Er dehnt und reckt die feinen Gelenkbänder wie keiner mehr. Er besaß ein wissenschaftliches Verständnis für die Struktur der Muskeln und besonders für die Feinheit der Gelenke. Er führt uns gleichermaßen auf die Höhe der wissenschaftlichen Erkenntnis des Nackten und der vollendeten Beherrschung der künstlerischen Form der Nacktkunst.

Abb. 141. Überlebensgroßes Marmorstandbild eines Gefangenen (für das Juliusgrabmal bestimmt). Von Michelangelo. Im Nationalmuseum des Louvre zu Paris.

Er ist der erste, dem der nackte menschliche Körper bei solchen Arbeiten trotz seiner tiefen Gedanken Selbstzweck ist. Das hätte keiner seiner unmittelbaren Vorgänger, auch nicht Signorelli, zu bieten vermocht. (Abb. 142.) Sie freuten sich am nackten Leibe, suchten ihn so natürlich wie möglich darzustellen, hatten sich auch davon frei gemacht, ihn nur oder vornehmlich als Dolmetscher der Seele zu betrachten; aber wie in gottähnlicher Selbstbestimmung mit den Formen des Körpers umzugehen, ihn zum Träger persönlicher künstlerischer Anschauungen zu machen, das hatte Michelangelo zuerst getan. Darin beruht vor allen anderen Erwägungen die ungeheure Kunst und Wichtigkeit dieser Medicidenkmäler, und das Kulturhistorische liegt darin, daß jener über alle Schranken hinwegsetzende, gewaltsame egoistische Wille der kommenden Jahrzehnte der Barockzeit hier von vorahnender Künstlerseele in den Marmor hineingemeißelt wurde. Sicher hat Michelangelo innerhalb seiner Vorstellungskraft jede irgend möglichen Bewegungen des Körpers erkannt und dargestellt, aber er machte die künstlerische Sprache trotzdem, es sei noch einmal betont, ärmer an naiven,

Abb. 142. Pan als Gott des Naturlebens. Gemälde von Luca Signorelli. (Siehe Seite 198.)

aus den Motiven unmittelbar sich ergebenden Äußerungen; denn er zwang die Natur zu selbstherrlich unter seinen Willen. Das künstlich übertreibende, selbst auf technische Bravour bereits ausgehende Moment, das in des Meisters Kunst unleugbar vorhanden ist, mußte gerade wegen der Qualität des Urhebers einer späteren Epoche, der sogenannten Barockkunst, gefährlich werden, denn die Plastik verträgt noch weniger als die Malerei ein Übermaß der Subjektivität.

Die Tätigkeit der Bildhauer während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stand in Italien vollkommen unter dem Einflusse Michelangelos. Aber da diese Bildner ihrem großen Vorbilde nur die äußere Form absahen, ihn an innerem Gehalt auch nicht im entferntesten erreichen konnten, mußten sie dem Manierismus verfallen. Es wurde deshalb von Wert für die italienischen Bildhauerschulen, daß ein Mann aus dem Norden, ein Flamländer (aus Douay), Giovanni da Bologna genannt, aus seiner Heimat einen der Einzelwiedergabe zugewandten Realismus und ein ebenso gesundes Form- wie Materialverständnis mitbrachte; erfüllt von großer Formschönheit, befähigt, wirksame Gesamtumrisse und kühne wie lebhafte Bewegungen zu verbinden, hat Giovanni da Bologna Einzelarbeiten geliefert, die als Meisterwerke bezeichnet werden dürfen. Berühmt vor allem anderen ist sein Merkur.

Dieses Werk spricht sowohl im kühnen Aufbau, der den Schwerpunkt ganz nach oben legt, als in der starken Silhouettenwirkung der Figuren, in der freien Anordnung der Glieder, endlich in der Auflösung der Masse den Charakter einer Bronzearbeit und der für die Fernsicht berechneten Freifigur vollendet klar aus. Von besonderem Interesse gegenüber Michelangelos blockmäßiger Komposition ist die Entwicklung der Figuren in die Tiefe.

In Italien begann, kann man sagen, die Geschichte in der italienischen Malerei damit, daß sich die Künstler in Rom und Florenz von der Einwirkung der altchristlichen und byzantinischen Technik und Auffassung loszulösen begannen. Zu diesen Meistern,

die die italienische Malerei neu zu begründen versuchten, zählt vorab Cimabue (1240 [?], gestorben nach 1302). Und in der Tat, obwohl Cimabue noch außerordentlich stark in der technischen Auffassung der Byzantiner befangen ist, so ist er doch nicht unwürdig der Jahrzehnte, in denen Giovanni Pisano seine mit so starker Empfindung gestalteten Figuren bildete, d. h. in der gotischen von mächtig strömenden Empfindungen erfüllten Epoche, in einer Zeit, in der der heilige Franziskus von Assisi seine Lehren verkündete, Lehren, die sich an das Volk wandten, aus dem volkstümlichen Gefühl eines tief religiösen und echt menschlich empfindenden Mannes geboren.

Die Maler, die die Franziskus-Legenden behandeln wollten, mußten, sofern sie dieses Stoffes wirklich Herr zu werden wünschten, auch in den Geist der Aussprüche des St. Franziskus eindringen; sie mußten aus dem Empfinden des Volkes für das Volk schaffen. Und Cimabue war unstreitig erfüllt von dem inneren Wesen dieser Aufgabe. Darin beruht nicht zum mindesten die machtvolle Kraft, die seinen Fresken innewohnt, trotzdem die formale Behandlung dieses Stoffgebietes noch eine außerordentlich beschränkte ist. Cimabue kommt über einen Typus in keiner Weise hinaus. Auch sein um vieles größerer Nachkomme Giotto di Bondone (1267[?] bis 1337) denkt noch nicht daran, das Modell in der äußeren Erscheinung zu betonen.

Giotto ist einer der wenigen Meister, die für ein Jahrhundert einwirken konnten. Ihm rühmten seine Zeitgenossen nach, daß er in den religiösen Legenden die Menschen so dargestellt habe, wie sie die Wirklichkeit sehe. Er besaß den angeborenen Blick des schaffenden Künstlers, der das Wesentliche von dem Unwesentlichen zu trennen vermag.

Giotto gibt deshalb seinen Gestalten ruhig einen typischen Gesichtsschnitt, denkt nicht daran, die Einzelform modellhaft durchzuarbeiten, aber er ergreift die Bewegungsmotive mit einer derartigen Sicherheit, daß die Figuren von der höchsten Naturwahrheit, wenn auch nicht Naturwirklichkeit, erfüllt vor uns stehen. Giotto weiß dem Seelenleben in den Bewegungen des Körpers einen absolut überzeugenden Ausdruck zu verleihen. Niemals sind wohl in der Kunst wieder so sehnsüchtig verlangende Arme gemalt worden, wie die, mit denen die Magdalena den auferstandenen Heiland als Gärtner anfleht (Fresken in Padua). In monumentaler Einfachheit stehen stets allbezwingend seine Gestalten vor uns. Giotto di Bondone zeigt sich überall als großer Monumentalmaler, der den Kardinalpunkt mit vollkommenster Sicherheit herauszuheben versteht. Die technischen Mittel entsprechen der inneren Erfassung seiner Motive. Starke Linien umreißen die Konturen, die von klaren, hellen, wenig gebrochenen Farben ausgefüllt werden. Ein echter Freskostil, der sich den auch in Italien verhältnismäßig wenig erleuchteten Räumen stilvoll einfügt. (Abb. 143.)

Die Hauptwerke Giottos befinden sich in der Kirche des St. Franziskus zu Assisi, in der Kapelle Santa Maria dell' Arena zu Padua (1303—1306), in Ognissanti zu Florenz, wo er auch noch einmal, in Santa Croce, die Franziskus-Legende malte.

Giottos Tafelmalerei steht an Wichtigkeit sehr zurück. Im Italien seiner Zeit ist überhaupt von der Tafelmalerei verhältnismäßig wenig die Rede. Die Gotik hatte hier die Mauerfläche nicht so vollkommen in Pfeiler und große Fenster aufgelöst, sondern einen erheblichen Teil der raumabschließenden Wände beibehalten. Giottos Malerei ist übrigens ausgesprochen männlich herben Charakters, es mangelt ihr das Moment des Anmutigen, des Gefälligen, des Schönen. Hier bot eine gewisse Ergänzung Orcagna (1308[?] bis 1368). In dem Paradies, das er zu Florenz malte, gestaltete er Engel, in denen die holde Lieblichkeit sich offenbarte, die gerade dieses Zeitalter der Mystik ersehnte.

Neben Florenz stellte sich von Anfang an, und so auch in dieser Zeit, die Schule von Siena. Von vornherein kennzeichnet sich der Unterschied der beiden Schulen darin, daß Siena mehr, wie wir es bereits bei der Betrachtung der Plastik kennen gelernt haben, ein Streben nach äußerer Schönheit, nach einem gefühlvollen, innigen Ausdruck erfüllt. Allerdings geht damit Hand in Hand eine gewisse Oberflächlichkeit in der Schilderung der Form und ein leichter Mangel an Energie und Kraft. Mit einiger Einschränkung darf von dieser allgemeinen Charakteristik bei den Lorenzetti eine Ausnahme gemacht werden und bei den Meistern, die im Camposanto zu Pisa den Triumph des Todes, das Jüngste Gericht gemalt haben, sofern die Maler dieser Fresken wirklich Sienesen gewesen sein sollten.

Abb. 143. Der Einzug in Jerusalem. Wandgemälde von Giotto in Padua.
(Siehe Seite 200.)

Die florentinische Malschule, überhaupt die des Nordens Italiens, schloß sich natürlich in erster Linie an Giotto an. Die Arbeit dieser Nachfolger bestand zu einem erheblichen Teile darin, daß sie sich bemühten, das kleine Leben des Alltags bestimmter zu fassen, also die Kunst um eine Fülle von Zügen des täglichen Lebens zu bereichern, über die die Maler aber unumgänglich verfügen mußten, wollten sie das erstrebte Ziel erreichen: die Natur, wie man sie immer schärfer und schärfer sah, künstlerisch zu interpretieren. Ein so großer Meister wie Giotto konnte bei einem Typus verharren, kleinere Nachfolger mußten aus der Fülle des sie umbrandenden Lebens unmittelbar schöpfen, wollten sie ihren Gebilden Kraft und Wahrheit verleihen. Man lernte also wie ein Schüler Stück um Stück sorgsam auszeichnen, die Natur mit einem Worte in ihren vielen und mannigfachen Äußerungen ständig genauer kennen. Ein großer Künstler lernt auf diesem Wege aber naturgemäß die äußere Erscheinung des Lebens nicht nur eingehender wahrnehmen, sondern dieses selbst auch erkennen.

Auf diesem so viel breiteren Fundament allgemeiner Kenntnis und tiefer grabender Erkenntnis steht der Meister, der von jetzt für ein Jahrhundert einer der maßgebendsten Lehrer der florentinischen Schule wurde, Masaccio (1401—1428).

Masaccio faßte das ganze Können seiner Vorgänger zusammen und bereicherte es in außerordentlichem Maße. Nicht zum mindesten durch ein bis dahin unbekanntes Studium des Modells, besonders des nackten menschlichen Körpers. Dadurch wurde er erst in die Lage versetzt, die äußere Erscheinungsform des Individuums naturwahr zu bieten. Er erwarb sich auch eine überraschende Kenntnis der Helldunkelmalerei, die er zu einer Modellierung der Form benutzte, welche seinen Gestalten eine frappierende äußere

Lebensfülle verlieh. Masaccio verfügte ferner über Kenntnisse in der Perspektive, die ihm gestatteten, die Figuren derartig zu verkürzen, daß sie eine weit reichere Mannigfaltigkeit in den Bewegungen aufweisen konnten. Er war dadurch auch zum erstenmal in die Lage versetzt, den Raum, wenigstens vermittels der Linearperspektive, in jeder Weise zu beherrschen. Das größte Besitztum dieses Künstlers aber war, stilvoll arbeiten zu können, den Blick sich nicht von der Fülle der Erscheinungen verwirren, sich gewissermaßen nicht durch Sachkenntnis seinen Blick trüben zu lassen, sondern stets auf das bezeichnende und zwar auf das Große, das stark Charakteristische hinzuzielen; dadurch verlieh er seinen Figuren, überhaupt allem was er schuf, das Gepräge äußerer Monumentalität, innerer Hoheit und Würde. Seine Hauptwerke, die Fresken in der Kapelle dei Brancacci im Carmine zu Florenz (1422—1428) sind wirklich die Marksteine der florentinischen Malschule des Quattrocento und damit der modernen Malerei geworden. Hier jubelt zum erstenmal die heilige große Freude der italienischen Renaissance über den in hüllenloser Schönheit dastehenden Menschen auf; hier wurde zum erstenmal Ernst gemacht mit der Aufgabe der Renaissance, das Individuelle und Charakteristische zu malen; hier faßte ein echter Künstler die Erhabenheit der christlichen Vorstellungswelt in große Menschenwürde und Hoheit. (Abb. 144.)

Abb. 144. Die Vertreibung aus dem Paradiese. Freskogemälde von Masaccio in S. Maria del Carmine zu Florenz. Nach einer Photographie von G. Brogi in Florenz.

Es ist natürlich und war notwendig, daß abermals als eine Ergänzung dieser mit genialer Hand über alle kleinen Schwierigkeiten hinweggreifenden Künstlerpersönlichkeit eine Anzahl Meister ihr an die Seite trat, die nun dieses mächtige, überwältigende, auf die Gesamterscheinung hin modellierte Werk durchzuziselieren begannen. Darin bestand die Arbeit der sogenannten Realisten in Florenz. Von ihnen seien Andrea del Castagno (1390—1457) und Paolo Uccello (1397—1475) genannt.

Sie griffen ihre Aufgaben hauptsächlich vom theoretischen Standpunkte auf. Es war ihnen klar geworden, daß der Mensch — denn um die Beherrschung der Erscheinung des Menschen handelt es sich ja einzig in der italienischen Frührenaissance — nur dann möglich darzustellen sei, wenn man einerseits die Anatomie des Körpers, anderseits die Bewegungsfähigkeit desselben durch Verkürzungen beherrsche. Die erstere Aufgabe wurde von diesen beiden, vornehmlich von

Abb. 145. Der Gekreuzigte mit Heiligen. Gemälde von Andrea del Castagno in den Uffizien. Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz.

Andrea del Castagno, angestrebt (Abb. 145), der mit einer Donatello verwandten einseitigen Rücksichtslosigkeit überall das Modell mit seinen individuellen charakteristischen Formen schilderte und mittels einer von ihm sehr ausgebildeten Helldunkelmalerei zur vollen plastischen Lebenswirklichkeit zu steigern versuchte. Wir haben dabei in Erinnerung zu behalten, daß im Quattrocento in Florenz bzw. in Italien nicht die Malerei, sondern die Plastik vorherrschte. Paolo Uccello bemühte sich noch mehr als Andrea del Castagno um die Aufgabe, die Perspektive, also die Verkürzung der menschlichen Gestalt zu bewältigen.

Diese Maler bevorzugten die Freskomalerei. Auch Filippo Lippi (ca. 1406—1469) ist in sehr hervorragender Weise als Wandmaler tätig gewesen, aber seine Bedeutung für die Geschichte der florentinischen Malerschule liegt wesentlich in der Tafelmalerei.

Die Tafelmalerei in diesen Zeiten wird technisch derartig behandelt, daß Holzbretter mit einem feingeschlemmten weißen Kreidegrund versehen werden, auf denen der Künstler die ganzen Kompositionen bis in alle Einzelheiten auf das sorgsamste aufzeichnet.

Das Fresko verlangt von dem Maler, daß er schnell und energisch darauf losarbeitet, denn er kann ja nur so lange schaffen, als das Wandstück, auf dem er malt, naß ist, und Korrekturen sind nur sehr schwer anzubringen, der Freskokünstler ist also gezwungen, auf die große Gesamterscheinung hinzuarbeiten, und hat daran zu denken, daß seine Werke in großem Maßstabe, auch aus großer Entfernung betrachtet werden. Im Gegensatz hierzu hat der Tafelmaler die Möglichkeit, ja in dieser Zeit die Pflicht, jede Einzelheit auf das sorgsamste durchzuzeichnen und in Betracht zu ziehen, daß sein Werk aus der Nähe untersucht wird. Er vermag also in jeder Hinsicht sein Werk mit so großer Sorgfalt und eingehender Liebe wie nur möglich durchzuarbeiten. Eine Schwierigkeit für ihn bestand nicht in der Zeichnung, nur in der Technik der Malerei. Denn die Tempera, mit der man damals in Italien malte, schlug stets so stark ein, daß der eben noch hellste Ton in Kürze dunkler war, als der nun zu verwendende Mittelton. Dadurch, daß der Künstler demzufolge niemals den Effekt dieser Farben vor Augen hatte, wurde natürlich die Durchmodellierung sehr behindert.

Filippo Lippi, ein Mann von gesundem Realismus, lebensfroher Auffassung, aber auch mit einem warmen, echt menschlichen Herzen beschenkt, war ein seltenes Verständnis

für elegante fließende Linien im Aufbau der Figuren, in der Wiedergabe der Gewandung eigen; er war befähigt wie damals kein anderer, heitere anmutige Lebensfreude, herzliche Frömmigkeit zu schildern. Die Technik der Tafelmalerei unterstützte diese glückliche Veranlagung. Die Absicht der florentinischen Künstler, bei der Bewältigung der Aufgabe das Madonnenideal zu verwirklichen, zweifelsohne eine der wichtigsten Aufgaben dieser Jahrzehnte bestand darin, die Madonna aus weltenfernen Himmelshöhen auf die Erde zu versetzen, ihr den glänzenden Glanz der himmlischen Madonna zu nehmen, um ihr den strahlenden Glorienschimmer der selbstlosesten Liebe, der Mutterliebe, zu schenken. Filippo Lippi ist nun zweifelsohne derjenige geworden, der hier als erster eine reiche Gabe bot. Er scheute nicht davor zurück, der Madonna die Züge der von ihm geliebten Frau, der Mutter seiner Kinder zu geben, denn aus seinem so warm empfindenden Herzen konnte er ihr auch jenen verklärenden Schimmer reiner Mutterliebe verleihen. So nahm er als erster der Madonna die Idealisierung, um sie von neuem zu verklären. Man vergleiche hierzu etwa das an sich so reizvolle Jugendbild des Meisters, die Anbetung des Kindes in Berlin, mit einem seiner reifen Madonnenbilder. Wenn wir dort eine anmutige, reizvoll idealisierte, aber des pulsenden Lebens doch mehr oder weniger entbehrende junge Frau vor uns sehen, so erblicken wir hier eine von Lebenskraft und Herzenswärme erfüllte Mutter mit ihrem Kinde. (Abb. 146.)

Unermüdlich bemühten die Künstler in Florenz sich an der Aufgabe, die reiche Fülle des Lebens zu fassen. Zunächst stand immer wieder im Mittelpunkt aller Arbeit der Maler die Kenntnis, die Beherrschung des unbekleideten Menschen zu erringen.

Wichtig erscheinen hier für die Weiterentwickelung vor allem Antonio und Piero del Pollaiuolo. Gerade dadurch, daß diese Künstler ihre Arbeiten durch den Kupferstich vervielfältigten, wurden sie die Lehrmeister der italienischen Maler. Dann aber mußte man immer wieder danach trachten, die Technik zu verbessern, um auch mit dieser dem Mühen um naturwirkliche Erscheinung genügen zu können. Hier boten die Niederländer ein erstrebenswertes Vorbild, das allerdings die florentinischen Maler aus eigenem Können nicht ganz erreicht haben, wenngleich gerade Piero del Pollaiuolo in schulmäßigem, aber selbständigem Anschluß ihnen sowohl in der Leuchtkraft wie in der Modellierungsfähigkeit der Farben, in der Beherrschung des Raumes, in der Darstellung der natürlichen Umgebung recht nahe kam.

Wenn auch Andrea del Verrocchio in erster Linie als Bildhauer tätig gewesen ist, so hat er trotzdem für die Geschichte der Malerei eine erhebliche Wichtigkeit, da er die Technik bereicherte und das Madonnenideal in dem Sinne, wie es Filippo Lippi getan, förderte, ein so gefangen nehmendes Bild jugendlicher Schönheit schlechthin auch als Maler formte, um es dann als Lehrer dem Herrn aller echten Schönheit, Lionardo da Vinci, zu übermitteln.

Den florentinischen Künstlern haftet unstreitig im allgemeinen ein gewisser verstandesmäßiger Zug an. Dieser Hauptmasse stehen einige wenige Künstler gegenüber, die der Phantasie einen größeren Spielraum gestatten. Einer von diesen ist etwa Piero de Cosimo (1462—1521); als allen überlegen ist aber Sandro Botticelli (1446—1510) zu nennen.

Es ist an sich ja zweifelsohne ein einfaches Ergebnis der allgemeinen Entwickelung, daß erst, nachdem eine so eindringende Einzelarbeit geleistet war, Künstler aufstehen konnten, die nun wieder, ähnlich wie der große Bahnbrecher Masaccio, über das kleine Einzelne hinweg zu einer Gesamtauffassung nach Form wie nach Inhalt kommen konnten. Botticelli mochte der erste Florentiner sein, der das Individuell-Charakteristische zu verallgemeinern begann, im Dienst einer Idealwelt. Seine Phantasie regten zweifelsohne die antike Sagenwelt und die aus dieser klassischen Mythologie wiederum entsprossene Kunstdichtung der Zeitgenossen, wie etwa die Lorenzo de Medicis an. Botticelli war aber selbst ein Maler-Dichter von Gottes Gnaden. Sein Gemälde, der Frühling, ist unstreitig in gewissem Hinblick eine Illustration, aber ist auch eine so wunderbare Dichtung von Liebe und Welt, von keimender, sprossender Naturkraft, daß es als ein ureigenstes Werk dieses Dichters in Linien und Farben bezeichnet werden darf. Botticellis Madonnen kennzeichnen den ersten Höhepunkt des Madonnenideals der italienischen Frührenaissance. In den Augen dieser Madonnen leuchtet die ganze Unschuld einer jungen Frauen- und Mutterliebe, wie in diesen Kindern das einfache, freundliche Kind geschildert ist. Botti-

celli offenbart sich endlich auch als ein in die Tiefen des Geistes seiner Zeit hinuntergreifender Künstler, durch die zwar leidenschaftliche, aber echte Ekstase seiner späteren religiösen Bilder, über denen der durch Savanarola entbundene religiöse Fanatismus lagert.

Botticellis technische Wiedergabe geht mehr auf die große zusammenfassende, wohllautende Linienführung aus, als auf die sorgfältige Wiedergabe der einzelnen Form. Seine Formgebung faßt bereits mehr zusammen, als daß sie auf Ausmalung der Einzelheiten ausgeht.

Einen Abschluß auf möglichst naturwirkliche Darstellung hin bietet in der florentinischen Malerei Domenico Ghirlandajo (1449—1494), der neben einheimischen Meistern, neben der Antike auch die Niederländer studierte.

Abb. 146. Marienbild. Von Fra Filippo Lippi. In den Uffizien zu Florenz. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Siehe Seite 204.)

Er ist ein Meister, der mit einer gewissen derben Naturkraft ausgestattet war, der wie kein anderer in wohl abgewogenen Kompositionen das Leben von Florenz auf seine religiösen Historienbilder übertrug, so daß sie nahezu zu profanen Bildern werden. Sicher hat dieser Freskomaler imponierend wirkende Figuren unter seinem Pinsel entstehen lassen, trotzdem kann er als derjenige Meister gelten, der das auf das schlechthin Reale ausgehende Schaffen und Mühen der florentinischen Quattrocento-Maler kennzeichnet. Er faßt nur zusammen, weist aber auf keine Zukunft hin, ist ein geschickter, wohlbefähigter Maler, aber ihm fehlt die Größe.

Wenn wir bisher einzig von den florentinischen Malereien sprachen, so sind wir dazu berechtigt, weil hier nicht nur tatsächlich die eigentliche Entwickelung der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts vor sich ging, sondern auch deshalb, weil Florenz am letzten Ende alle künstlerischen Kräfte aller anderen Gebiete an sich zog. Besonders wichtig wurde zunächst in und für Florenz Umbrien.

Den umbrischen Meistern ist eine außerordentlich ausgeprägte religiöse Schwärmerei eigen. In einigen dieser Schulen tritt daneben die Richtung auf das Lebenswirkliche auf, in den anderen mehr die Neigung, den schönen Schein zu malen. Die Haupt-

meister der ersteren Richtung sind Piero della Francesca (1420—1492) und Melozzo da Forli. Piero widmete sich, durch Brunellesco vielfach angeregt, mit Vorliebe der Erforschung der Gesetze der Perspektive.

In Florenz schloß er sich an die sogenannten Praktiker an. Die Kenntnis der Linienperspektive verband sich bei ihm mit dem Studium der Schattenwirkung der Farbenperspektive. Auch studierte er eingehend die Anatomie der Körper, denen er eine plastische und scharfe Fülle der Form zu geben versuchte. Er unterstützte seine malerische Darstellung durch eine zweckmäßige Lichtführung, durch eine Farbe, die er mit einem ziemlich flüssigen Bindemittel versah. Auf der anderen Seite schuf er mehr mittels der Überlegung, ihm fehlte die schöpferische Phantasie.

In dieser größten künstlerischen Eigenschaft, wie auch sonst, ist sein Landsmann Melozzo da Forli (1438—1494) ihm weit überlegen. Melozzo da Forli, ein Herr aller Technik, ist zudem und vornehmlich von einer so machtvollen künstlerischen Schöpferkraft erfüllt, daß er nicht nur eine so überwältigende großartige Gestalt, wie den auffahrenden Christus in Rom zu sehen, zu erleben, zu malen imstande war, daß er nicht nur so würdevoll packende Charaktere malen konnte, wie seine Apostel, sondern daß er auch in seinen Engeltypen zu einer völlig freien edelsinnigen Jugendschönheit durchzudringen vermochte, die heute noch nach Jahrhunderten gefangen nimmt. Die bunten Farben des Quattrocento verbinden sich zu alledem bei ihm schon mit einem Verlangen nach harmonischer Farbenwirkung und mit einer klaren Lichtführung. (Abb. 147.)

Einseitig, aber als in seiner Einseitigkeit gewaltig tritt uns Luca Signorelli (1441 (?) bis 1523) entgegen. Er erlernte von Piero della Francesca die auf anatomischen Studien beruhende Kenntnis der Form, die Darstellung des Nackten und die Perspektive.

Signorelli ging über alle florentinischen Künstler in der Beherrschung des nackten menschlichen Körpers hinaus. Bis Michelangelo auftrat, war er der vornehmste Meister auf diesem Gebiete. Unermüdlich arbeitete er nach dem lebenden Modell und erreichte eine äußerste Schärfe in der Behandlung des Nackten, sein Besitzstand an Bewegungsmotiven war allerdings gering. Wohl aber war sein tief erregtes religiöses Gefühl imstande, selbst so hohe Aufgaben, wie die Darstellung der letzten Dinge, die er im Dom von Orvieto (1499—1505) malte, derartig zu durchdringen, daß seiner gewaltigen Erfindung, seiner großartigen Komposition eine überzeugende Kraft innewohnt.

Dieser so packend hervorbrechenden religiösen Gefühlswelt, der so systematisch und methodisch durchgearbeiteten Theorie und Praxis in der Malerei, trat in der anderen umbrischen Schulrichtung, die in Pietro Perugino (1446—1524) gipfelt, eine mehr oberflächliche Gefühlsrichtung, eine stärker auf das Gefällige hingerichtete Formgebung entgegen. Auch Perugino hat bei Piero della Francesca, bei Verrocchio, an den großen Florentinern gelernt, aber sein ursprünglicher Charakter ist dadurch doch wenig geändert worden. Für Umbrien wie für das damalige Florenz, das einem Savanarola bedingungslos jahrelang zu Füßen lag, repräsentierte Perugino eine charakteristische Persönlichkeit, denn er malte die damals in Italien wieder erwachende mittelalterlich-christliche Religiosität. In seinen besten Werken äußert sich auch eine bei aller Schwärmerei doch ehrlich empfundene religiöse Hingabe, die in diesen Malereien sich mit einer Formen- und Linienanmut verbindet, sich mit einem Feingefühl für weiche harmonische Farben, einem Verständnis für die natürliche Umgebung eint, die zweifelsohne von hohem künstlerischen Werte sind. Perugino baut seine Gemälde so stilvoll klar auf, daß wir gerade darin in ihm einen Vorläufer Raffaels sehen können. Der Meister wurde für die florentinische Malerschule noch in dem Hinblick von besonderer Wichtigkeit, daß er die echte niederländische Maltechnik (etwa 1494) aus Venedig mitbrachte und verständnisvoll pflegte.

Das freundlich gefällige, gewandte Erzählertalent, das Perugino als religiöser Maler offenbart, besitzt Bernardino Pinturicchio (1455—1513) als Genremaler. Pinturicchio im Gegensatz zu Perugino, ein Freskokünstler, ist ein anmutig-liebenswürdiger Meister des Genres, der seine Erzählungen in heitere fröhliche Farben zu kleiden weiß, wie in den aus dem Leben Papst Pius II. geschöpften novellenhaften Bildern in der Libreria zu Siena. Er schildert hier etwa die Abreise des Papstes, seine Dichterkrönung u. ä. m.

Unter den oberitalienischen Malern nimmt Andrea Mantegna (1431—1506) die erste Stelle ein. In ihm findet sich vereinigt ein außerordentlich scharfes Auge für die gesamte Körperwelt, eine fast einzig dastehende Kenntnis der Perspektive, eine ungewöhnlich

Abb. 147. Himmelfahrt Christi. Gemälde von Melozzo da Forli in Rom.
Nach einer Photographie von D. Anderson in Rom. (Siehe Seite 206.)

überschäumende Kraft des Ausdrucks, der Lebenswirklichkeit und Wahrheit, ein hingebendes Studium des Nackten; aber wir lernen auch gleichzeitig eine Abhängigkeit von der antiken Plastik kennen, die in dieser Art neu war und zweifelsohne ein Hindernis für den Maler geworden ist. Mantegnas Figuren erscheinen wie in lebhaftester, durchaus naturwahrer Aktion plötzlich erstarrt. Er gibt Menschen mit einer fast, wie wir zu sagen pflegen, photographischen Treue in harter, sehr detaillierter, vielfach geknickter Form, hatte aber auch die künstlerische Notwendigkeit eines organisch-einheitlichen Bewegungsmotivs der menschlichen Figur behufs monumentaler Gestaltung erkannt. Der Menschenleib sinkt bei ihm fast zum bloßen geometrischen Apparat herab, bemerken Crowe und Cavalcaselle, und wird genau nach den Gesetzen der Architektur behandelt, die Gebärden scheinen fast nur gewählt, um die mißbräuchliche Strenge seiner neuen Auffassung recht hervortreten zu lassen. Das sorgsame Naturstudium wird anderseits in möglichst stark zur Geltung gebrachten Einzelheiten

der Körperbildung, bei der Wiedergabe der Kleidung, in dem nassen, dem Modell bzw. der Puppe übergeworfenen, anklebenden und blasenartige Falten bildenden Mantel naturalistisch überreich zum Ausdruck gebracht. Da er erkannt hatte, daß die Perspektive Körper und Raum bildend zu schaffen berufen sei, so arbeitete er auch seine Bilder in diesem Sinne durch. Er zeichnete sie in jedem Hinblick in sich perspektivisch genau aus und arbeitete auch ein jedes Bild perspektivisch für seinen Platz durch, führte folgerichtig die Gesetze der Auf- oder Untensicht durch und die den architektonischen Raum gliedernde Deckenmalerei über Melozzo da Forlis Werke bis zu Correggios Anschauungen hin. (Abb. 148.)

Das berühmteste Beispiel dieser Art ist die Decke der Camera dei Sposi in Mantua.

Die Farben Mantegnas haben namentlich in seiner späteren Zeit eine tiefe, saftige Kraft und ein für diese abgestimmtes Helldunkel, ermangeln aber einer gewissen glutvollen Leuchtkraft. Die Zeichnung waltete jedenfalls überall vor.

Mantegna begann seine Laufbahn mit den Wandgemälden in der Eremitani zu Padua, und beschloß seine glänzende Laufbahn mit den Malereien in Mantua. Auf alle diese Werke ist Goethes Wort „welch eine Gegenwart" überall anzuwenden.

In den unter dem Einflusse der Paduanerschule sich entwickelnden Malerschulen von Ferrara und Bologna erstehen auch tüchtige Meister, deren wir aber trotz der erheblichen Verdienste eines Cosima Tura, eines Francesco Cossa, eines Francesco Francia weiter nicht Erwähnung tun wollen, um uns der ebenfalls unter Einwirkung Mantegnas sich zu höherer Blüte entfaltenden Schule von Venedig zuzuwenden.

In Venedig hatten bis dahin deutsche und umbrische Einwirkungen günstig auf die Entwickelung eingewirkt, aber erst als die Bellini aus Padua nach Venedig übersiedelten, erhob sich die eigentliche venetianische Schule zu ihrer eigenartigen, leuchtenden Schönheit. Als ein dem Ort eigentümliches Gut gehört Venedig der Kolorismus. Zweifelsohne spielt hier die Lage des Inselreiches, umspült von den Wogen der Adria, übergoldet von dem warmen Glanz der südeuropäischen Sonne, eine besonders wichtige Rolle, denn reicher und glühender, weicher und zarter brechen sich in dieser Atmosphäre die Strahlen des Himmelslichtes.

Als die Bellini, Gentile (1427—1507) und Giovanni (ca. 1428—1516) nach Venedig kamen, standen sie im Banne des strengen Realismus, der bestimmten, metallisch festen Zeichnung der paduanischen Schule. In Venedig lernten sie bald, da hier eine größere Kolonie niederländischer Maler lebte, die Öltechnik kennen. Ihre Augen stellten sich auf die sie umgebenden atmosphärisch-koloristischen Werte ein. Die Königin der Adria nahm beiden Künstlern den herben strengen Stift aus der Hand, den sie von Padua mitgebracht hatten. (Abb. 149.)

Gentiles realistische Anschauung wurde gepackt von der Kraft der Persönlichkeiten, die ihn in Venedig umgaben. Er wurde der erste große Porträtmaler Venedigs. Mithin blickte er freudig mit anteilnehmenden und scharf beobachtenden Augen auf das so reich und abwechslungsvoll fließende Leben, das ihn in der größten Handelsstadt Italiens umbrandete; auch wurde er der erste Architekturmaler und historische Genremaler seiner Adoptivvaterstadt. Anders geartet war Giovanni. Nachdem auch er etwa 1475 Herr der Ölmalerei geworden war, entfaltete sich die ganze wunderbare Schönheit dieses so innig, so seelenvoll fühlenden Malers, der noch einmal die ganze Kraft und Innigkeit mittelalterlich religiöser Hingabe zu malen imstande war und gleichzeitig die Bilder seiner künstlerischen Schaffenskraft mit der Lebenswirklichkeit der Renaissance, mit dem dieser Zeit eigenen feinfühligen Verständnis für formale Schönheit, für Würde, für Seelengröße und Kraft auszustatten vermochte. Keiner konnte wie er zu alledem alles das, was er malte, in so harmonisch gestimmte, tief leuchtende, edel dekorative Farben kleiden: die Menschen und die weite Gotteswelt.

Er schuf einen besonderen Typus der Madonnendarstellung. Er setzte die Madonna als vornehme junge Frau und gleichzeitig als schlichte Mutter mit ihrem freundlichen, naiv segenspendenden Christuskinde im Schoße auf den Thron; zu ihren Füßen läßt er Engel musizieren und umgibt sie mit einem Hofstaat von Männern und Frauen, läßt eine von Gold und Mosaik leuchtende Apsishalbkugel über den Häuptern aller sich wölben und beschenkt alle diese reinen, edlen, schönen Menschengestalten mit köstlich leuchtenden Farben, befreit alle von der Schwere, von dem Staube der Alltäglichkeit, und verleiht gleichzeitig der ganzen Schöpfung seiner künstlerischen Persönlichkeit den Charakter innerster Lebenswahrheit.

Die staunenswerte künstlerische Lebenskraft Giovanni Bellinis führt uns in seinen Werken bereits bis in die Hochrenaissance hinein.

Abb. 148. Begegnung des Marcheſe Lodovico II. Gonzaga mit dem Kardinal Francesco Gonzaga.
Gemälde von Andrea Mantegna in der Camera dei Sposi des Caſtello zu Mantua.
(Siehe Seite 208.)

Wenn das Quattrocento die ganze Vielheit des Lebens zu packen sich bemüht hatte, so ging im Gegensatz dazu die Hochrenaissance auf die Verallgemeinerung, auf die Typen im Dienste großer Ideen aus. Der Bahnbrecher auf diesem Gebiete war Leonardo da Vinci (1452—1519).

In dem bewußten Streben nach reichem und symmetrischem Aufbau der Entwürfe, nach strenger Durchführung des Hauptmotives, in der auf zusammenfassende Formgebung hinstrebenden Nacktheit der Figuren, in der Mannigfaltigkeit der Bewegungsmotive, in dem großzügigen Schönheitssinn, in der meisterhaften Durchführung der Architektur als Bühne für die Handlung und in der Vertiefung des Raumes durch lineare Perspektive zeigt sich Leonardo als der vornehmste Meister des Cinquecento. Er hatte auch als erster die Einsicht in die Kunst der richtigen Verteilung von Licht und Schatten gewonnen.

Abb. 149. Die Königin Katharina Cornaro. Gemälde von Gentile Bellini in der Nationalgalerie zu Budapest. (Siehe Seite 208.)

> Macht nicht die Umrisse eurer Figuren, sagte er, von irgend einer anderen Farbe als von der des Hintergrundes, auf dem sie stehen, d. h. vermeidet dunkle Konturen. Die Grenzen, die einen Körper von dem anderen trennen, sind mathematische, nicht wirkliche Linien. Das Ende einer Farbe ist nur der Anfang einer anderen, und man sollte dies nicht eine Linie nennen, denn nichts ist zwischen ihnen als die Abgrenzung der einen gegen die andere, die an sich auch nicht bemerkbar sein kann ... Jene Schatten, die in der Natur unbestimmt sind und deren äußere Ränder man kaum bemerkt, müssen in eurem Bilde genau so kopiert, aber nicht präzis ausgebildet, sondern unbestimmt oder verwischt gelassen werden.

Das Endziel Leonardos ist also, den Eindruck des Körperhaften und der Raumwirklichkeit zu steigern. Der Meister benutzte allerdings sein Helldunkel in erster Linie dazu, die Figuren, die einzelnen Gegenstände zu modellieren, noch nicht in ausgesprochenem Maße als raumbildend. Seine Kompositionen baute er auf der Grundlage streng und rein durchgeführter geometrischer Maße auf. Leonardos Menschen verkörpern die Sehnsucht der Besten in dieser schönsten Spanne Zeit der italienischen Renaissance nach geistig freien, hochgemuten und vollkommen schönen Gestalten in harmonischer Umgebung. Er malte keine Übermenschen, sondern wollte nur edelste, schönste Menschen an Körper, Seele und Geist formen; und er hat es getan wie kein anderer neben ihm. Er muß als Maler der Schönheit schlechthin gepriesen werden. Sein Abendmahl in Mailand wurde für die Völker der Christenheit von demselben künstlerisch-ethischen Wert wie der Zeus des Phidias für die Griechen. (Abb. 150.)

Neben Leonardo wird gern Raffael gestellt. Zweifelsohne insofern mit Recht, als auch er aus dem Quattrocento in das Cinquecento hineinwuchs.

Abb. 150. Das Abendmahl. Kopie in der Eremitage zu St. Petersburg nach dem Gemälde von Leonardo da Vinci.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Siehe Seite 210.)

Raffael Santi (1483—1520) war geborener Urbinate und erhielt seine maßgebende künstlerische Erziehung von Perugino, um aber erst in Florenz zu persönlicher Entwickelung zu gelangen.

Raffael, weit weniger reich wie Leonardo und Michelangelo an innerer, eigener Schöpferkraft, besaß ein ungewöhnlich feines Verständnis für die künstlerisch höchsten Werte in den Arbeiten anderer und eine urkräftige Befähigung, diese seiner persönlichen Eigenart derartig einzufügen, daß seine Arbeiten den Stempel der Selbständigkeit erhalten konnten. Der Meister darf wohl als das glänzendste Talent für fein abgewogene, architektonische Kompositionen reichster Gruppenbilder gelten. Die Anlage seiner Malereien gründete ursprünglich in erster Linie auf der Zeichnung und der freien Massenverteilung. Die Gruppen wie die Einzelpersonen umreißt eine sehr elegante Linie, die allerdings bereits hin und wieder einer bestimmten Wirkung untergeordnet war, ihre Unmittelbarkeit, ihre Naivität verlieren konnte. Eine vornehme Gebärdensprache läßt die innere Anmut und Reinheit der Empfindungen zu einem Ausdruck gelangen, dessen liebenswürdiger Art sich kein Jahrhundert hat entziehen können. Als Maler wächst Raffael aus Umbriens Schule hervor, um Leonardo, später auch den Venezianern Einwirkungen zu gestatten.

Der Urbinate hat als Madonnenmaler das Ideal seiner Zeit erfüllt. Gerade weil in Raffael das Verständnis für anmutig heitere Menschen so außerordentlich rege war, konnte er die ganze Seelenschönheit einer reinen jungen Mutter und das liebenswürdig naive Tun und Treiben eines Kindes erfassen. Ein feinfühliger Realist, vermochte er sich von jeder Mystik so weit zu befreien, daß sie nirgends seiner schönen Menschlichkeit Abbruch tun konnte; deshalb wurde er der Madonnenmaler der italienischen Renaissance schlechthin.

Als Raffael nach Rom gerufen wurde, trat an ihn die Lösung der Aufgabe heran, von dem Streben nach veredeltem Lebensgenuß, das die feinsten Geister der Renaissance maßgebend erfüllte, als Maler Kunde zu geben. Denn darauf laufen im letzten Grunde die wunderbar harmonisch abgewogenen, an Inhalt wie an Form so reichen Kompositionen im Vatikanischen Palast hinaus. Die Schule von Athen, der Parnaß, die Disputa, sie alle zeigen uns Menschen, die in ruhiger Heiterkeit, abgeklärter innerer Ruhe das Leben in seiner Breite, Tiefe und Herrlichkeit zu genießen, zu erfassen vermögen. Im gleichen Schritt hiermit gingen seine Illustrationen zur Antike. Zwischen Raffaels profan-geschichtlichen, religiös-christlichen Gemälden und seinen antiken Mythologien klafft kein Riß, denn jene anmutig-schöne Menschlichkeit verband beide Darstellungskreise. Ob Raffael in Malereien wie der Austreibung des Heliodor bereits leise als Interpret, als künstlerischer Dolmetscher seiner Zeit von der wieder heraufkommenden, leidenschaftlich erregten, einseitig herrschen wollenden christlichen Gesinnung eine Ahnung hatte? (Abb. 151.)

Wenngleich Michelangelo seiner ganzen Anlage nach zweifelsohne in erster Linie Plastiker war, so hat er doch seine tiefsten Gedanken als Maler in großen Gemäldezyklen ausgesprochen, in den Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle (1508—1512), und in dem großen Jüngsten Gericht an der Altarwand derselben Kapelle (1535—1541).

Die Decke der Sixtinischen Kapelle im Vatikan ist ein Spiegelgewölbe mit einem fast ebenen Mittelfeld und gewölbten Seiten, in die Fenster mit Lünetten und Stichkappen einschneiden. Michelangelo hat die Mittelfläche durch ein in schweren Formen gehaltenes Gesims in ein langes Rechteck umgewandelt und durch Quergurte in neun Felder geteilt; das umfassende Gesims wird von Pilastern getragen, die gleichzeitig die Seitenlehnen der gemalten Steinthrone in den Gewölbezyklen bilden. In die Felder hat der Meister vier größere und vier kleinere Bilder gemalt, die aus der Geschichte des Alten Testaments genommen sind, und in die vier Gewölbeecken Taten Gottes, in denen er sich des auserwählten Volkes besonders angenommen hat. An den gewölbten Seitenteilen sitzen auf Thronen Propheten und Sibyllen, während die Lünetten und Gewölbekappen die sogenannten Vorfahren Christi einnehmen; außerdem hat er 20 nackte männliche Figuren als dekorative Gestalten gemalt.

Dies Hauptwerk zeichnet uns vor allen anderen den Maler Michelangelo. Wie bereits hervorgehoben, liegt die Begabung des Künstlers durchaus auf der Seite der Plastik, und oft werden seine Fresken gemalte Reliefs genannt. Dennoch hat gerade Michelangelo in der Komposition Linienführungen wie Massenverteilungen geboten, die

Abb. 151. Die Messe von Bolsena. Gemälde von Raffael in der Camera d'Eliodoro des Vatikan.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Siehe Seite 212.)

auf ein sehr bewußtes Streben, den Raum als Maler zu beherrschen, deuten. Übersichtlich, in gedrängter Masse sind stets die verhältnismäßig wenigen großgestalteten Menschen angeordnet. Michelangelo bricht hier schon im Entwurf mit Grundgedanken des Quattrocento. Die überflüssige Ansammlung von Menschen, das Hinzufügen von Unbeteiligten hat ebenso aufgehört wie die Betonung der individuellen Einzelzüge der jeweiligen Modelle. Die breiten, völligen Formen des Nackten, wie auch der gewaltige Faltenwurf sind die eines Künstlers des Cinquecento. Vorwiegend meißelt Michelangelo aber mit dem Pinsel, möchte man sagen. Er geht von vornherein auf das klare Zusammenarbeiten aller Teile zu einem Gesamteindruck aus, ohne den einzelnen besondere Wichtigkeit zuzugestehen.

Aus dem reichen Vorrat seiner an der Beobachtung der Natur geschulten Vorstellungen, aus seiner individuellen künstlerischen Größe hat der Meister einen in sich lebenswahr gewordenen Menschen selbst geformt. Auch die Natur, die Umgebung des Menschen muß von ihrem mannigfachen Reichtum alle notwendigen und bezeichnenden Einzelheiten hergeben. Überall findet ein Vereinfachen, ein Zusammendrängen auf das Notwendigste, eine Konzentration des körperlichen und seelischen Lebens statt; die Vergrößerung des Maßstabes und die größere Einheit des Ganzen erzielt einen wahrhaften Monumentalstil. (Abb. 152.)

Am bedeutsamsten hat Michelangelo sich wohl als Denker wie als Maler in dem Jüngsten Gericht geäußert. Wenn man an das Jüngste Gericht Michelangelos erinnert, vermeinen sehr viele, sonst wohl Unterrichtete, zugleich den größten Künstler der Hochrenaissance vor sich zu sehen, der frei von den Fesseln des Mittelalters in der ungehemmten Aussprache der Individualität des künstlerischen Denkens und Fühlens schwelgt. Michelangelo ist aber tatsächlich in seinem Jüngsten Gerichte der letzte Maler dieses so naturalistischen, leidenschaftlichen, frommen Mittelalters, und trotzdem bleibt er der Meister der Hochrenaissance, der Vater des Barocks. Er ist in höherem Grade der Maler dieses naiven und zu gleicher Stunde sich selbst die Wahrheit beweisenden glutvollen Glaubens,

Abb. 152. Die Erschaffung des Weibes. Wandgemälde von Michelangelo von der Decke der Sixtinischen Kapelle. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

Abb. 153. Der Tanz. (Die drei Grazien.) Gemälde von Correggio in Parma.
Nach einer Photographie von D. Anderson in Rom. (Siehe Seite 216.)

als es der Raffael der römischen Zeit war. Man möchte sogar sagen, daß in Michelangelos Jüngstem Gericht das Mittelalter, die Hochrenaissance und die Gegenreformation in ihren grundlegenden Gefühlen und Vorstellungen sich vereinigen.

Als Michelangelo die Aufgabe gestellt bekam, ein Jüngstes Gericht zu malen, stand er als empfindender Mensch durchaus auf dem Boden des gläubigen Christentums.

Aus allen Äußerungen, die in seinen Briefen wie in seinen Gedichten enthalten sind, spricht ein tiefer Christenglaube, der von allem Humanismus frei ist. Der Gedanke des Jüngsten Gerichts war für ihn offenbar einer Tatsache gleich. Das Schreiben der Vittoria Colonna, in dem er von der Ankunft Christi spricht, der nach der Heiligen Schrift das erstemal in süßer Milde, voller Barmherzigkeit und Güte, das zweitemal gewappnet und als strenger Richter kommen wird, beweist dies zur Genüge. In diesem Sinne *erlebt* der Meister und Künstler Michelangelo das Jüngste Gericht. Er sah die Wand, an die er seine Bilder malen sollte, verschwinden. Er blickte in einen unermeßlichen Raum, aus himmlischen Höhen sanken Wolkenschleier auf die Erde hernieder, aus ihnen kam aus dem Weltenraume heraus, auf Wolken thronend, dahergefahren der Richter über die Gerechten und Ungerechten, umgeben von der Madonna, den Vorläufern Christi, Adam und Eva, und all den Vielen, die zu den Seligen sich gesellen durften, so eilt er aus des Himmels Höhen über die Erde dahin. Unter und hinter ihm rufen die Engel zum Gericht, stürzen die Verdammten hernieder, eilen die Seligen aus der Tiefe empor, erheben sich die zu Richtenden aus der Erde, nimmt der Höllenfürst die Verworfenen entgegen. Seite an Seite mit dem Weltenrichter erblickt mit visionärer Seele der Meister das Erwachen der Toten, das Stürzen und Jammern der Verfluchten, sieht er die Massen zum Himmel emporstreben, hört er mit den Seligen das Wort: „Auf ewig verflucht." Diesen christlich-religiösen Vorstellungen tritt der Mensch der Renaissancezeit an die Seite, d. h. der den menschlichen Körper vergöttlichende Künstler der Periode der Wiedererweckung der Antike: denn all die heiligen Personen malte er hüllenlos, überwältigt von der reinen Schönheit des Nackten. Die Raumkomposition ist bei gutem Zusehen weit malerischer als man zuerst bei dem jetzigen Zustand zu glauben gewillt ist, wie auch die Farbengebung offenbar eine wesentlich malerischere gewesen ist.

Ganz allgemein gesprochen würden wir sagen, daß im Beginn des 16. Jahrhunderts überall eine starke Strömung nach Licht und Farbenwiedergabe in den italienischen Malerschulen erkennbar wurde. Andrea del Sarto in Florenz, Sodoma in Siena und manch anderer noch zeigen dieses Streben in wunderbar strahlenden, farbenreichen Gemälden. Es würde aber zu weit führen, wollten wir auch auf diese Künstler näher eingehen,

Abb. 154. Schlafende Venus. Gemälde von Giorgione in der Dresdener Galerie. Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Siehe Seite 217.)

trotzdem Sodoma in der Hochzeit Alexanders und Roxanes in der Villa Farnesina zu Rom ohne Widerrede die künstlerisch-köstlichste Auslegung aktiven Lebens geboten hat.

Zu den Bahnbrechern, denen wir ein kurzes Wort lassen müssen, zählt Antonio Allegri, genannt Correggio (1494—1534). Was Leonardo als Helldunkelmaler vorgedacht, fand in Correggio weitere und eigenartige Förderung. Sein Helldunkel beruht in noch höherem Grade auf dem Licht und dessen Helligkeit. Wenn Leonardo seine Malmittel dazu benutzte, um edelschöne Menschen in ihrer Seelen- wie Körperschönheit darzustellen, so verwendet Correggio sein besonderes künstlerisches Können dazu, Lebensfreude, heitere Anmut lächeln zu lassen, und zwar mit einer äußeren Form beschenkt, deren Zauber eine um so größere Macht für alle Zeiten hat, als diese Form an sich eine echt menschliche, eine natürliche ist, und doch keineswegs der idealen Läuterung entbehrt; wobei wir allerdings nicht vergessen wollen, daß Correggio bis an die leidenschaftlichste Schilderung der Ekstase gelangt ist. Als Maler hat Correggio den ganzen Reiz der Erscheinung in jedem Spiel des Lichtes erfaßt, das die Welt der Farbe zugleich heraushebt und doch wieder in seinem eigenen Schimmer auflöst. Da er nicht nur Helldunkelmaler war, nicht nur ein sehr feines Verständnis für die Werte seiner leuchtenden Farben besaß, sondern auch über jede Kenntnis der Perspektive verfügte, so wurde er zugleich der Maler der größten Bewegung, denn die Kraft seiner Linienverkürzungen wurde unendlich gesteigert durch die Energie des fließenden, leuchtenden Lichtstrahls. Correggio ist der Maler der christlichen Religiosität, über der das geheimnisvolle Moment der Sinnlichkeit der Mystik ruht — und wenn er gleichzeitig der Schilderer süßen, leidenschaftlichen Liebeslebens im Gewande der antiken Mythologie wurde, so trennt diese Malereien ebensowenig wie bei Raffael eine Kluft. Edle Sinnenfreude und tiefes Verständnis für die Reinheit sinnlicher wie religiöser Hingabe, die beide auf dem edelsten Gefühl der Menschen beruhen, auf der Liebe, verbinden sie. (Abb. 153.)

Neben Leonardo und Correggio ist als dritter Meister des Helldunkels Giorgione (1477—1510) zu nennen. Giorgione entstammt noch dem Quattrocento, um in kürzester Frist zu den großen zusammenfassenden Anschauungen der Hochrenaissance zu gelangen. Ein tief gemütvoller, an poetischem Empfinden reicher Künstler, begabt mit einem Blick für edel schöne Menschenform wie ein nachgeborener Grieche, ein sicherer, bestimmter

Zeichner, ein Maler, der tiefe Glut der Farben mit dem feinsten Spiel des Lichtes zu verbinden vermochte, so hat Giorgione in seinen Werken, wie etwa der thronenden Madonna in Castel Franco, in der Dresdener Venus (Abb. 154), in der Landschaft mit der sogenannten Familie Giorgione, mit den Philosophen in Wien Malereien geliefert, die immer in der Geschichte der Malerei als Höhepunkte künstlerischen Schaffens auf diesen vier Gebieten, die hier behandelt sind, gelten werden: auf dem christlicher Frömmigkeit in einem edelsten Frauenbild, in der ganz wundersamen reinen Schönheit des nackten Menschenleibes in seiner Venus, in dem Reichtum der freien Gottesnatur und in der edlen Würde schaffender geistesstarker Männer.

Sehr viel reichgestalteter als Giorgiones Schaffen ist das Tizians Vecellios (1477 bis 1576). Tizian verbannte das Zuviel des Quattrocento. Er will des Menschen machtvolle Schönheit zur Geltung bringen, bleibt jedoch bei den gewöhnlichen Maßen stehen; er betrachtet die natürliche Umgebung in liebevoller Aufmerksamkeit und will gesteigertes Innenleben malen, kommt aber fast nie über eine bedeutende Geste und nicht oft über ein starkes, etwas grobes Sinnenleben hinaus. Zeitlose Monumentalität bleibt seinen Werken fremd. Seinen Arbeiten verleiht die Farbe die Seele; die Farbe, die er in tiefer, weit über die Wirklichkeit hinausleuchtender Kraft verwendet, aber infolge der gleichmäßigen Hochtreibung aller Töne scheinbar als Realist behandelt. Tizians Bilder beherrscht und bestimmt also das Kolorit und die malerisch bewegte Linie der Komposition. Deshalb fürchtet er sich auch nicht vor der den klassischen Linienadel zerbrechenden Leidenschaft. Tizian hat es verstanden, vermittels der Farbe die architektonische auf Massenbewegung aufgebaute Bildanordnung in eine malerische Farbenharmonie der Farbengegensätze umzuändern. Als Herr der Farbe sieht Tizian alles im Raume mit den raumbildenden Farben zusammen. Der Gegensatz von warmen und kalten, hellen und satten Farben beherrscht die Ausgestaltung der Bühne.

Zu dem berühmten Gemälde San Pietro Martyre in San Giovanni e Paolo (1530), das durch den Brand im Jahre 1876 vernichtet wurde, bemerkt Jakob Burckhardt, der das Bild noch im Original gesehen hat: Das Momentane ist hier wahrhaft erschütternd und doch nicht gräßlich. Der letzte Ruf des Märtyrers, die Weh-

Abb. 155. Flora. Gemälde von Tizian in den Uffizien zu Florenz.
Nach einer Photographie von Brann, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Siehe Seite 218.)

klage seines entseßten Begleiters haben Raum, in die hohen luftigen Baumstämme empor zu dringen, die man sich mit der Hand verdecken müßte, um zu sehen, wie hochwichtig ein solcher freier Raum für wirklichkeitsgemäß aufgefaßte freie Szenen ist. Das Landschaftliche überhaupt ist hier zuerst mit vollendetem künstlerischen Bewußtsein behandelt. Sie steht in einem zornigen Licht, das den Moment wesentlich charakterisiert. Es war ein notwendiger, wenn auch verhängnisvoller Übergang in dieser Zeit einer allem gewachsenen Kunst, statt der Heiligen die Legende, statt des Märtyrers das Martyrium auf den Altar zu bringen.

Wir haben dieses Gemälde erwähnt, weil es das einzige ist, in dem Tizian mit der großen, plastisch gesehenen Formenwelt Michelangelos in Wettstreit treten wollte; in dem, wie bemerkt, die Landschaft zum erstenmal in Italien selbständig den Figuren zur Seite trat, und in dem ganz offensichtlich auch jede Erinnerung an die religiöse Malerei des Christentums versunken ist; in dem aber auch das große edle Menschentum der Renaissance nicht durchaus maßgebend vorwog, sondern in dem tatsächlich schon die neue religiöse Ekstase sich zeigte.

Tizians Hauptkraft liegt trotz alledem mehr auf dem Gebiet der Schilderung des erdenfrohen Menschen: so sind seine vielen, mit irgend einem allgemeinen Titel belegten Gemälde, wie etwa die Bella oder die Flora zu bewerten. (Abb. 155.) In diesen Malereien wollte Tizian weiter nichts darstellen als schöne Menschen, von Licht und Farbe überkleidet, Menschen, in denen die Freude der Renaissance am Menschen und die spezifisch malerische Begabung Tizians allein herrschten. Aus denselben Gesichtspunkten heraus sind trotz der unmittelbaren Anregung, die Tizian aus Philostrates erhalten hatte, die berühmten, heute in Madrid befindlichen Gemälde aus der antiken Sage, wie das Venusfest und ähnliches mehr einzuschätzen. Tizian fühlt den Dingen und Menschen diejenige Harmonie des Daseins an, die nach Anlage ihres Wesens ihnen eigen sein sollte: das war hier die Regel, und das war auch in seinen Porträts die Richtschnur, sei es nun, daß sie allegorisch bereichert erschienen, sei es, daß sie ganz einfach ein Bildnis gaben, wie es das Karls V. ist, sei es endlich, daß der Künstler Porträts unbekleideter, schöner Frauen bietet, in Ruhe oder in der Erregung der Liebe; immer erfüllt sie Tizian mit dem pulsenden Leben, das der Augenblick heischte. Der Meister ist so recht der Maler des genußfrohen, reichen, sorglosen, erdensicheren Lebens in Venedig gewesen.

Der Einfluß der venezianischen Malerei, sowohl der direkte wie der indirekte, ist ganz außerordentlich. Er erstreckt sich auch auf die Meister des Festlandes: nur ist hier wie etwa in den Arbeiten des Moretto da Brescia das weihevolle, religiöse Leben noch ein so echtes, daß es von den rein künstlerischen Werten nicht in so hohem Maße aufgesogen werden konnte, wie gerade bei Tizian oder bei Paolo Veronese (1528—1588).

Veronese ist als Existenzmaler zweifelsohne der beste Nachfolger Tizians. Wenn in Tizians religiösen Bildern, in seinen Darstellungen jedwelcher Art des einfachen Menschenlebens noch immer eine über den Alltag hinausgehende Kraft lebte, so will Veronese tatsächlich nichts anderes geben als ein vom Reichtum umhegtes, schönes Dasein des Tages. Seine Malereien gelten uns aber mit Recht als die edelsten dekorativen Malereien, in denen ein eleganter Linienzug und prächtige Farbenakkorde jede Herrschaft führen.

Die prachtvollste architektonische Örtlichkeit und Perspektive, sagt Burckhardt, bildet den Schauplatz, auf dem sich die sitzende Gesellschaft und die bewegte Episode in vollem Reichtum und doch ohne Gedränge ausbreiten können. (Abb. 156.)

Die besten und größten dieser Bilder sind vielleicht die ersten Gemälde der Welt in betreff der sogenannten malerischen Haltung, in den vollkommenen Wohlklängen einer sonst überhaupt unerhörten Farbenskala; allein die Skala der zu einem Ganzen vereinigten Existenzen ist im Grunde ein noch größeres Wunderwerk; die heiligen Personen und die an sie geknüpften Ereignisse bleiben freilich Nebensache.

Weit tiefer gräbt Tintoretto (1519—1594). Tintoretto war ein Meister, der sehr mit Überlegung schuf, und wenn er nicht außerdem noch einen so gewaltigen Antrieb in sich selbst besessen hätte, wäre er noch mehr, wie es bereits geschehen ist, seinen

Abb. 156. Gastmahl beim Pharisäer Simon. Gemälde von Paolo Veronese im Louvre
(Siehe Seite 218)

Klügeleien als Künstler zum Opfer gefallen. Er geht ganz andere Pfade als seine Vorgänger; in ihm lebt schon die neue, die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts dann beherrschende Neigung zum Naturalismus vor. Er wendet sich bereits vielfach von dem Gesetz des Schönen ab, um aus der Fülle des breiten Lebens des Volkes neue Werte zu gewinnen. Tintoretto war gleichermaßen befähigt, das Hochdramatische in den Historienmalereien zu erfassen wie das tief gemütvoll Innige.

Deshalb schreibt Thode über Tintorettos Hochzeit von Kana mit Recht, der große Dramatiker gönnt sich hier die Versenkung in die stillen Glücksempfindungen einer beschaulichen, durch die Gegenwart des Heiligen Geistes geweihten Festesstimmung; so stellt er in diesen Werken das Walten der Liebe, die Friedenswirkung göttlichen Segens auf die Menschen dar. — Tintoretto verzichtet auch in steigendem Maße auf die großen koloristischen Mittel der venezianischen Schule, um die Zeichnung, die plastische Modellierung stärker zu betonen. Aus diesem Grunde läßt er auch gern von oben her das Licht fallen, denn dadurch betont er sehr scharf einzelne Teile der Kompositionen oder des Körpers; anderseits läßt er durch die starken Schlagschatten, mit denen er wiederum andere Teile verhüllt, die Figuren „aus dem Rahmen springen" wie niemand vor ihm. (Abb. 157.)

Jedenfalls gehört Tintoretto insofern der venezianischen Malerschule durchaus an, als auch in seinen Werken das reiche Tagesleben das eigentlich bewegende Moment ist. Mit ihm hört die kernstarke venezianische Malerei auf.

Das späte 16. Jahrhundert der Malerei in Italien ging ganz entsprechend der Architektur und der Plastik in den malerischen Anschauungen auf, denen die Zukunft zunächst gehörte, d. h. im Streben nach starker packender Wiedergabe des Gesehenen, ohne vor irgend einer Härte zurückzuschrecken.

Der Schule von Bologna wie den sogenannten Naturalisten ist hierbei ein Zug gemeinsam, der Wunsch, durch das die Künstler umbrandende Leben zu neuen künstlerischen Ausdrucksformen zu gelangen. Wenn bei den Bolognesen diese Auffassung zurückhaltender ausgesprochen wird, so lag das daran, daß diese zugleich der Gedanke beherrschte, man müsse auch die verstorbenen großen Vorgänger als Lehrer heranziehen und dürfe auch der Antike nicht vergessen. So wurden die drei Mitglieder der Familie Carracci: Lodovico (1555—1619), Agostino (1557—1602), Annibale (1560—1609) die Leiter einer Malerschule, der in der Folge hervorragende Künstler wie Guido Reni, Guercino usw. angehörten. (Abb. 158.) Aber gerade diese kräftigsten Talente der Schule haben den naturalistischen Tendenzen von Zeit zu Zeit mit Bewußtsein stark gehuldigt. Sie fühlten eben, daß hier doch eigentlich der Anstoß zu neuen Zielen vorliege.

An der Spitze der Naturalisten steht Michelangelo Amerighi, genannt Caravaggio (1569—1609). Er ist unstreitig der bedeutendste Menschenmaler unter diesen. (Abb. 159.) Seine Grablegung Christi im Vatikan erfüllt, kurz gesagt, monumentale Wirklichkeit.

Die mächtige Trauer, die alle Personen eint, läßt über die an sich stark bemerkbaren Einzelheiten in der großen naturalistischen Formgebung hinwegblicken, die überdies in ihrer Art vollendet sind. Das darf gesagt werden. Und wenn der Meister nichts anderes als die ausgestreckte Rechte der Maria gemalt hätte, die mit solch traurigem und ehrfürchtigem Verlangen sich nach dem Haupt des Sohnes ausstreckt, er müßte unter die Meister von Rang gerechnet werden. Er füllt das ganze Bild fast nur mit Menschenleibern an, die natürliche Umgebung ist auf das Notwendigste beschränkt. Die Barockzeit strebt wieder in die Höhe wie die Gotik, aber bleibt massiger in der Form und verlangt einzig den Menschen. Die tiefen und schweren Farben ordnen sich der rücksichtslos wahr, aber auch machtvoll gezeichneten Form unter, welcher der schwarze Hintergrund eine Plastik fast im Sinn der Skulptur verleiht. Dieser Eindruck wird noch durch die Linienführung verstärkt. Caravaggio stellt die Figuren unter ein von oben fallendes Licht, das Hell und Dunkel in scharfe Gegensätze bringt, jedoch die Schatten nicht mehr klar und leuchtend machen kann; deshalb erstaunt, schmerzt Caravaggios Helldunkel. Jedenfalls weiß der Meister sein Licht und sein Kolorit der künstlerischen Aufgabe dienstbar zu machen, denn ohne Zweifel betont diese Härte und Schroffheit der äußeren Darstellung die Kraft des Ereignisses. Der seelische Vorgang wird bei seiner Auffassung des Vorwurfs mit der äußeren Handlung noch inniger verknüpft.

Neben Caravaggio sei nur noch Salvatore Rosas (1615—1673) gedacht, weil dessen Landschaften zweifelsohne die hervorragendsten Abbilder der umgebenden Natur sind, die bis dahin in Italien gemalt wurden. Sie sind schlichter und doch nicht weniger

Abb. 157. Die Hochzeit zu Kana. Gemälde von Tintoretto in Santa Maria della Salute zu Venedig.
Nach einer Photographie von D. Anderson in Rom. (Siehe Seite 220.)

Abb. 158. Galatea mit Tritonen und Nixen. Gemälde von Agostino Carracci im Palazzo Farnese zu Rom. Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Siehe Seite 220.)

großartig packend wie entsprechende Malereien Tizians, es erfüllt sie völlig der Charakter des Ortes, der Abruzzen und der neapolitanischen Küste, deren besondere Eigenart nach Form und Lichtwerten der Meister wunderbar sicher herausgehoben hat.

Treten wir nun in einen Palast ein, so öffnet sich uns in der Frührenaissance ein schmales, in der Hochrenaissance ein breites Portal, das den jetzt beliebten Wagen Einfahrt in den Hof gestattet, der früher von zierlichen Säulen, in der Hochrenaissance mit Pfeilern oder gekuppelten Säulen umfaßt wird.

Die Räume des italienischen Palastes dienen in erster Linie der Repräsentation der Familie; deshalb sind sie unwohnlich, hoch, tief und breit angelegt. Überall soll eine gewisse Pracht, von einem fein ausgebildeten Geschmack ausgeübt, herrschen. Die Wirkung der Zimmer bestimmt, abgesehen von den allgemeinen Verhältnissen, vorab die Deckenbildung. Die Renaissance verwandte jedes System. Die durch plastische Rippen in gleiche oder verschiedenartig beschnitzte, bemalte und vergoldete Felder zerlegte Flachdecke wird aber bevorzugt. Von der Gliederung und der architektonischen Behandlung der Wandflächen des Inneren hängt wiederum die Form der Decke ab. Die Renaissance verwertet auch im Innenraum zur Gliederung und Dekoration der Flächen dieselben Formen wie im Äußeren, aber unter Verkleinerung der Verhältnisse und reichlicher Anwendung von Malerei. Von einer Innendekoration im eigentlichen Sinne des Wortes ist also auch in dieser Zeit noch nicht die Rede. (Abb. 160.)

Die Größe des Raumes, die Deckenform, die Einfügung von Fenstern, Türen und Kaminen werden bei der Hauptverteilung der Dekoration berücksichtigt. Ebenso wie der innere Ausbau des Zimmers, im Gegensatz zur Gotik, durchaus in Übereinstimmung mit dem ganzen Bauwerk erfolgt, so übte auch auf die Ausstattung der Räume der Baumeister maßgebenden Einfluß aus; denn das so hoch gesteigerte Schönheitsgefühl verlangte eine von jedem Mißklang befreite Harmonie. Natürlich erfolgte die Herrschaft über die neuen Ideen und Motive in den einzelnen Gegenden des Landes früher als in den anderen; am ehesten in Florenz.

Auch in diesen Jahrhunderten sucht der Italiener nicht ein behagliches Heim, sondern einen kühlen, möglichst vornehmen Wohnraum. Bei dem in der Renaissancezeit ungewöhnlich stark entwickelten Sinn für die großen Handlungen im Leben erstand im

Abb. 159. Die Madonna vom Rosenkranz. Gemälde von Caravaggio in der K. K. Gemäldegalerie zu Wien. Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Siehe Seite 220.)

Hinblick auf die Kunst ein außerordentlich sicheres Gefühl für Stil. Und die italienischen Innenräume, wie sie uns Abbildungen und erhaltene Ausstattungen kleiner Räume in den Kirchen wie Sakristeien oder Bibliotheken zeigen, beweisen ein ungemein feines Empfinden für die ausgeglichene Verbindung aller Einzelheiten. Der Fußboden, die Wandbekleidung, die Decke bilden eine Einheit mit der übrigen Ausstattung, während in der Gotik diese

klare Unter- und Überordnung noch nicht in diesem Grade durchgeführt wurde, da die senkrechte Linie einerseits und die unbeschränkte Ornamentik sich zu stark geltend machen konnten.

Den Fußboden in den Wohnräumen stellte man für gewöhnlich aus buntglasierten Ziegeln, die zu einfachen Mustern zusammengesetzt wurden, her; in vornehmen Häusern bevorzugte man buntfarbige Majoliken, auch farbige Marmorplatten. Die Pracht war oft außerordentlich.

«Donc un jour, le seigneur Angelo conduisit dans ce riche boudoir l'ambassadeur du roi d'Espagne qui, sur la renommée de l'Imperia, était venu pour la voir. A l'aspect de la dame qui était très belle et de son appartement magnifique, il fut émerveillé. Il se tut un bon moment et ayant envie de cracher, il se retourna vers un des gens de sa suite et lui cracha au visage disant: Ne te fache pas, il n'y a pas ici d'endroit plus laid que ta figure.» (Bonnaffé).

Für die Zimmerwand bevorzugte die Renaissance für gewöhnlich den einfachen farbigen, auch wohl durch geometrische oder vegetabile Formen belebten Anstrich. Für die Stoffe bei Fest- und Aufzügen verwandte diese Zeit die alte Technik der Aufnäharbeit, der Applikation, wie die Teppiche.

Man bezog die Teppiche teilweise aus Flandern, teilweise von der heimischen Industrie, die offenbar technisch zuerst von flandrischen Meistern geleitet wurde, während für die Entwürfe die einheimischen Maler auch in diesem Falle maßgebend waren. Im 16. Jahrhundert wurden zwar Raffaels Kartons nach Flandern geschickt, aber erwiesenermaßen die heimische wohlentwickelte Manufaktur wie etwa in Ferrara sehr gepflegt, so daß z. B. nach dem Entwurfe Giulio Romanos hier gewebt wurde.

Auch Florenz nahm noch teil an dieser Entwickelung der italienischen Tapisserie. Man bevorzugte die großen Muster in kräftigen Umrahmungen, deren breite, farbensatte Flächen den Bauformen der Architektur folgen, wie etwa Raffael schon die Teppiche mit breiten Säumen in Pilasterart einfaßt. Die Weberei der Teppiche in Italien, sei abschließend hinzugefügt, lieferte im 17. Jahrhundert nichts Besonderes mehr, um sich im 18. wieder etwas zu erheben.

Der Charakter der Bildweberei ging seit dem 16. Jahrhundert durch den Einfluß der italienischen Künstler wesentlich verschiedene Wege, insofern als eine ausgesprochen perspektive Wirkung erstrebt wurde, so daß z. B. Raffaels Teppiche mit ihrer Licht- und Schattenwirkung auf die unmittelbare Beleuchtung berechnet waren.

Die Wunderwerke orientalischer Textilkunst vergaß man überdies auch nicht zur Ausschmückung der Räume heranzuziehen.

In steigendem Maße überzog man die Wände mit sog. spanischen Ledertapeten, die, bemalt und vergoldet, das Granatapfelmuster oder geometrische Muster nach maurischer Art aufwiesen. Die Muster dieser altitalienischen Tapeten schließen sich wie die unserer Papiertapeten zumeist an Webemuster an, aber in stark vergrößertem Maßstab.

Die Benutzung von Webemustern liegt zunächst in der Technik begründet. Das Kalb- oder Ziegenfell, lehrt Lessing, gibt nur Tafeln von beschränkter Größe her, 0,65—0,60 ist das durchschnittliche Maß. Auf dieser Fläche muß das Muster sich entwickeln und womöglich so eingerichtet sein, daß es sich hierauf vollständig abspielt, so daß nur eine Holzform nötig ist und jedes Feld an jedes andere angefügt werden kann. Wir kommen also hier auf dasselbe hinaus, was wir in der Weberei als Rapport bezeichnen, der sich ebenfalls der rechtwinkligen Überschneidung der Fäden entsprechend stets in Rechtecken abspielen muß. Gibt man statt einer Formtafel deren zwei, so kann man das Muster natürlich doppelt so groß entwickeln, aber immer ist die Wiederkehr und der Zusammenstoß geboten. Es kommt nun bei dem Entwurf darauf an, daß die einzelne Tafel sich möglichst wenig als Feld absetzt, daß die Linien ineinander übergreifen und ein reiches aufsteigendes Netzwerk über die Wand ziehen. Es werden deshalb die wagerechten und senkrechten Linien vermieden; vorherrschend sind geschweifte Ranken, welche Felder mit phantastischem Blumen- und Ornamentwerk umschließen. Das Gesamtfeld wird dann oben, an den Seiten und unten mit Borten umgeben. Die unteren Borten erinnern mit ihren Fransenmotiven an den Ursprung der Muster aus gewebten Teppichen, und auch am oberen Rand bringt man Motive an, die von übergeschlagenen und gerafften Stoffen entlehnt sind. Sind sehr große Wandflächen zu bedecken, so werden sie fast immer in senkrechte Felder geteilt; in den mächtigen Sälen römischer Paläste geschieht dies durch breite einfarbige Lederstreifen oder Holzpaneele von der Breite einer Lederbahn. Ein derartig übergroßer Maßstab ist natürlich nur möglich, wo alle Abmessungen gewaltige sind.

Die Ledertapeten treten hier also ersichtlich an Stelle gewebter Stoffe. In Italien machte das heiße Klima das ständige Aufhängen von Wollenstoffen, die eine Niststätte

Abb. 160. Die Geburt des Täufers. Gemälde von Ghirlandajo in Santa Maria Novella zu Florenz. Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Siehe Seite 222.)

für Insekten sind, unmöglich; hier war man also vor allem geneigt, das Leder einzuführen. Venedig mit seinen feuchten Mauern ging darin voran (ebenso wie im Norden das sümpfereiche Holland).

Sehr bemerkenswert ist nun aber neben der Ähnlichkeit mit den Webemustern die bewußte Abweichung. Alles ist breit und voll, führt Lessing weiter aus, in großen Flächen, welche die Weberei nur mühsam herstellen kann und die das Leder von selbst hergibt. Der warme Goldton, der sich unter allen Farbenschichten hinbreitet, herrscht durchgehends. Viele der Farben sind nur als Lasuren aufgesetzt und leuchten mit der Kraft des Metalls. Springt wirklich etwas von der Farbe ab, so tritt das Gold an seine Stelle, und wenn auch diese goldige Firnisschicht schadhaft wird, so tritt das Silber hervor, und wird selbst dieses angegriffen, so erscheint das reich getränkte und tief gebräunte Leder, so daß keine Unbill der Zeit den herrlichen tiefen Ton dieser köstlichen Stücke völlig vernichten kann. Und so hat der alte italienische Magister von 1564 recht, der diese Kunst des Lederarbeiters eine Kunst nennt, „von großem Wissen und Nutzen, von großer Schönheit und sehr angenehm anzuschauen, eine Kunst für große und vornehme Herren".

Von besonderer Wichtigkeit blieb trotzdem die Seidenweberei in der Renaissancezeit für die Wandbekleidung in Italien. Das Granatapfelmuster, das in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sich die Vorliebe erzwingt, entfaltet sich zu immer großzügigerer Zeichnung und erhält durch die symmetrische Einrahmung mittels Doppelranken eine sehr wirkungsvolle Einfassung. Tiermuster verschwinden bis auf kleine Vögel vollständig. In Venedig überzog man mit Vorliebe, sobald Stoffe verwendet wurden, die Wände mit tiefrotem Sammet, im Einklang mit den warmen, satten Farben, die dort überall in der Natur und in den Kunstwerken zu sehen waren.

Die bewegliche Ausstattung eines Raumes sucht durch Kontrastwirkung das Auge des Beschauers auf sich zu lenken, durch verschiedene Größenverhältnisse, durch den Gegensatz zu der nicht beweglichen Innenarchitektur.

In der Renaissance, besonders in der späteren Zeit, ist die Innenarchitektur von der des Äußeren nur durch relative Größenverhältnisse, nicht durch die Umrisse verschieden, deshalb mußte sich der eigentliche Hausrat kräftig abheben.

Abb. 161. Hochzeitstruhe aus dem Palazzo Strozzi, mit dem Wappen der Strozzi und Medici.

Die Einheit darf in der Kunstübung nicht ohne Mannigfaltigkeit eingeführt werden.

In den italienischen Zimmern dieser Zeiten befanden sich vorab drei wichtige Möbel, die Truhe, das Bett und der Stuhl. Der Schmuck aller dieser Ausstattungsgegenstände steht, das sei betont, im wesentlichen mit der Architektur und Plastik in engen Beziehungen; er entstammt ein und derselben Wurzel.

Die bewegliche Truhe scheint, nach der Fülle von Typen, die uns überliefert sind, vor allen anderen Möbeln die Italiener interessiert zu haben. (Abb. 161.) Auf Grund der Schmuckart, die mit der der hohen Kunst zusammenfällt, können wir eine Reihe von Schulen, z. B. die florentinische, die venetianische, die bolognesische, die sienische feststellen. Es gab eine eigene Innung der Truhenmacher, die aus den Stichen und fertigen Werken der großen Meister die Motive entlehnten oder sich wenigstens hier anregen ließen.

Das Nußholz ist das fast allenthalben verarbeitete Material. Es wird getönt, bemalt, vergoldet, beschnitzt. Die große und kleine Truhe diente als Kleider- und Wäsche-„schrank", als Waffenkoffer, als Reisekoffer, als Schmuck- und Geldkoffer usw., gelegentlich selbst als Tisch.

Als Hochzeitsgeschenk wurde mit Vorliebe eine Truhe (cassone) von größerem oder kleinerem Umfange geboten. Solche Kästen erhielten ihrer Bestimmung gemäß eine prächtige Ausschmückung durch Schnitzerei und Vergoldung, vor allem aber wurden sie gern mit Malereien aufs reichste verziert. Diese Bilder nahmen die lange Vorderseite und beide Schmalseiten ein, und hier zauberten oft die berühmtesten Künstler fröhliche, aus dem Leben gegriffene Momente, Allegorien oder heitere Episoden aus Sage und Dichtung hin. Die Vorwürfe waren von unerschöpflicher Mannigfaltigkeit: Begegnung von Braut und Bräutigam, Hochzeitszüge mit reichem Gepränge, Jagdszenen, Turniere, Aufzüge und Spiele aller Art, wie sie dem Festsinn und der Schaulust entsprachen. (Gerstfeld.)

Neben berühmten Truhenmalern, wie Dello Delli, haben Pesellino, Botticelli, Paolo Uccelli, Piero di Cosimo und andere berühmte Maler des Quattrocento in Florenz Truhen geschmückt. Auch in den ersten Jahrzehnten des Cinquecento sehen wir ganz hervorragende Künstler damit beschäftigt, wie Andrea del Sarto, Francia bigio, Granacci. „Nicht nur im Palazzo Medici und in allen alten Häusern der Medicäer, sondern an allen vornehmen Häusern in Florenz sieht man solche Truhen noch jetzt." So erzählt uns der alte Künstlerbiograph Vasari. Sehen wir jetzt von diesen Betrachtungen allgemeiner Art ab und gehen wir zu den einzelnen Schulen über.

Die florentinischen Truhen des 15. Jahrhunderts haben regelmäßig gerade Wände, einen flachen oder wenig profilierten Deckel und eine kräftige einfache Basis mit oder ohne

Löwenfüße. Eine häufige, sehr eigenartige Gattung dieser Truhen, die um die Mitte des Quattrocento in Florenz aufkommt und sich auch in den abhängigen Nachbarstädten findet, ist an der Vorderseite mit einem prächtig vergoldeten Flachrelief geschmückt, das mit Formen in Stuck hergestellt wurde: Pflanzen (zum Teil ganz wie die damaligen Stoffmuster gebildet), Tiere, Embleme, Fabeltiere, alle in sehr stilvoller, heraldischer Ausführung, gelegentlich reichere Darstellungen, namentlich Schlachten, die Herkulestaten, allegorische oder mythologische Figuren. (Bode.)

Der Deckel der Truhen pflegt, geschweift oder gewölbt, vergoldet zu sein. Es scheint, als ob sie besonders in Lucca gearbeitet seien; später um 1500 werden die Goldstucktruhen vor allem in Venedig hergestellt. Bereits in dieser Frühzeit des Quattrocento wird aber auch der Einlegearbeit große Vorliebe zugewandt. Neben rein vegetabilischen Ornamenten, gut stilisierten Pflanzen und Früchten aller Art, mit denen häufig Füllhörner, Fruchtkörbe und Schalen verbunden sind, bilden kräftig profilierte Kandelaber und weitbauchige, aus Donatellos Dekoration bekannte Blumenvasen gewöhnlich den Mittelpunkt des gesamten Schmuckwerks. Seltener erscheint die menschliche Gestalt; zumeist sind es dann Kindergestalten, die in reizenden Motiven dazu dienen, das Ganze noch mehr zu beleben und enger zusammenzuschließen. (Scherer.)

Gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts wird das architektonische Moment mehr betont. Das Rahmenmotiv, wie der tragende Fuß und der abschließende Deckel treten in einen ausgesprocheneren Gegensatz zu den Fußbrettern. Die zierenden Ornamente sind sehr einfacher Art, wie Eierstab, Pfeifen- und Schuppenwerk, Herzblatt u. dgl.

Gegen den Schluß des Quattrocento erhielt die Truhe die Form eines Sarkophages. Ein breiter, kräftig gewölbter Wulst von Tatzenfüßen nimmt die Wandung auf, der ein niedriger, energisch gekehlter und nach oben verjüngter Deckel aufliegt. Dieser Typus herrscht während der Hochrenaissance in ganz Italien, am meisten in Venedig. Bestimmend wird für das ganze Aussehen der Truhe das Streben dieser Zeit nach kräftigen plastischen Formen. Der Schnitzer hat den Maler zurückgedrängt. An den Ecken wurden stark aus dem vollen Holze herausgearbeitete Wappen, Masken, Putten, Sphinxe angeordnet, reiche Pflanzenornamente vermitteln den Übergang zur Mitte des Füllbrettes, wo das Wappen oder Embleme sich befinden. Bei ganz besonders kostbaren Werken überziehen die Vorderseite im Hochrelief Darstellungen aus der antiken Geschichte der Mythologie. In Bologna benutzte man auch in dieser Zeit selbst bei

Abb. 162. Florentiner Cassapanca. Im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. (Siehe Seite 228.)

figürlichen Darstellungen die Intarsia, in Venedig die Stuckmasse. Endlich finden sich im Norden Italiens, in Padua, Trient Truhen, deren Füllbretter mit ausgehobenen und farbigen Ornamenten, wohl unter Einfluß von Trient, geschmückt sind.

Sehr ähnlich werden die kleinen Truhen, die Kassetten, behandelt. Besonders bekannt sind mit Pastigliaschmuck bedeckte Kästchen, d. h. mit einer hellen grauen Masse, deren Schmuckmotive in Formen gepreßt, nachziseliert und dann aufgelegt wurden.

Seit dem 15. Jahrhundert begegnen wir auch der von der Wand losgelösten beweglichen Bank, die dann regelmäßig nur klein und ohne Rückwand ist, und deren deckelartiger Sitz beweglich zu sein pflegt, damit das Innere als Truhe verwendet werden kann. Die Wände sind nach innen gebogen, zum Schutze gegen die Füße, zu deren Aufnahme ein kurzes Trittbrett unten vor der Bank angebracht ist. Die Verzierung solcher Bänke, wenn sie für eine reichere Einrichtung gearbeitet wurden, ist auf einfache Intarsia-Ornamente oder dekorative Malereien, in späterer Zeit auf kräftig geschnitzte, aber flache Ornamente beschränkt. (Bode.)

Aus dieser Wandbank entstand gegen die Mitte des Quattrocento die Cassapanca, d. h. eine Bank mit feststehenden Seiten- und Rückenwänden und einem truhenartigen Sitzkörper, der auf vorspringender Fußbank steht. Sie wird bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts nur mit Einlegearbeit geschmückt; erst dann werden die Konturen belebter, die Formen kräftiger, die Schnitzerei wird herangezogen. Kissen, auf die man sich setzte, die man unter den Arm und hinter den Rücken schob, machten den Ahnherrn unseres Sofas zu einem ebenso bequemen wie vornehmen Möbel. In Florenz bediente sich der vornehme Mann einer Cassapanca, die auf zwei Stufen stand und eine hohe Rückwand abschloß; zu Beginn des 16. Jahrhunderts kragt das abschließende Gesims vor und ruht dann auf zierlichen Säulen, die auf den Seitenwangen stehen. (Abb. 162.)

In den Festsälen der vornehmen venezianischen Familien, die einen Dogen unter ihren Ahnherren zählten, stand ein Thron.

In steigendem Maße verwendete man von jetzt an Stühle, unter denen wir Schemel mit und ohne Lehne, den Stuhl und den Sessel unterscheiden. In reich ausgestatteten Stücken werden bei den Schemeln die schräg gegeneinandergestellten Stützbretter mit Schnitzerei verziert; ist eine Lehne, ein Rückenbrett vorhanden, so wird auch dies beschnitzt, mit Ornamenten, die die betreffenden Teile nach ihrer Besonderheit gut charakterisieren. Der Sessel hat sich aus dem altüberlieferten Faltstuhl entwickelt. Dieser ganz aus Holzstäben zusammengesetzte Stuhl heißt in Italien Savonarola-Stuhl. In Florenz wurde dieser X-Stuhl ganz und gar mit Schnitzerei geziert oder mit Stoffen überzogen, die mit vergoldeten Bronzenägeln befestigt wurden. Damit haben wir die erste feste Polsterung der Sitzmöbel. In Oberitalien zog man die Einlegearbeit, aber nicht mit Holz, sondern mit Elfenbein heran.

Die Hochrenaissance besitzt aber auch schon den Wand- oder Lehnstuhl. Auch er wird mit Stoff- oder Lederpolstern auf den Sitz- und Armlehnen belegt. Ein großes Kissen machte die geraden hohen Lehnen bequem.

Der gewöhnliche vierbeinige Stuhl, mit einer Lehne und gepolstertem oder strohgeflochtenem Sitz versehen, an den Pfosten beschnitzt, blieb in seinen wesentlichen Formen die Renaissance hindurch unverändert.

Wie in der ganzen bisherigen Zeit, scheint auch in der Renaissance der im Zimmer stehende Tisch nicht zum Speisen gedient zu haben. Man aß an einfachen Holztischen, die, jeweilig hereingetragen, aus auf Böcke gelegten Brettern bestanden. Die Abendmahltische, wie in Leonardos Fresken, lassen diese Sitte deutlich erkennen. Trotzdem gehören zur Ausstattung der Räume viereckige lange, zwei bis vier Meter messende Tische. Die starke Platte ruht bei Prunktischen auf mächtigen, gern in Löwentatzen endigenden, breiten, den Schmalseiten parallel gestellten Ständern, die durch ein Querholz verbunden werden; also eine uns aus der Gotik bereits bekannte Konstruktion. Der reichste Schmuck vereint sich auf die Standbretter und das Querholz. Hier finden wir die der Tektonik stets so verständig angepaßte Zierat. In der Hochrenaissance wurde die Tischplatte schon gern mit Einlegearbeit in Holz oder in bunten Steinen in außerordentlich prächtiger Weise verziert, wenngleich diesen Schmuck erst die Spät-

Abb. 163. Heiliger Hieronymus. Gemälde von Carpaccio in Venedig.
Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz.

renaissance ernstlich verwendete. Die Venezianer machen nur einen geringen Gebrauch von Tischen, für die oft die Truhe eingetreten zu sein scheint.

Außer diesem mächtigen Prunktisch standen bei den wachsenden Bedürfnissen kleine Tische im Zimmer, mit starker runder sechs- und achteckiger Platte, einem Fuß in der Bildung einer schlanken Vase, mit drei oder vier Beinen in Form von Delphinen, Löwenbeinen oder ähnlichem. Im Cinquecento werden diese kleineren Tische leichter und reicher geschmückt; gewöhnlich sind sie im Aufbau den gleichzeitigen großen Tischen ähnlich, erst gegen Ende des Jahrhunderts kommen solche mit vier schlanken Beinen mehr in Gebrauch. Sie dienten als Spieltische, als Ziertische, als Träger für kleine Kunstgegenstände usw.

Mit dem Tische hatte ursprünglich der Schreibtisch viel Verwandtschaft, da dieser in der Gotik eigentlich nur ein Tisch mit Schublade und aufklappbarer Platte war. (Abb. 163.) In Italien entwickelt sich der eigentliche Schreibtisch zum Schreibschrank (Sekretär). Gerade in derartigen Möbeln hat, bemerkt Lessing, die italienische Renaissance höchst reizvolle Möbel geschaffen. Der Schreibschrank setzt sich aus einem unteren, seltener als Tisch, häufiger als zweiflügeliger Schrank gebildeten Teile und einem oberen etwas einspringenden Teile zusammen, dessen Platte zum Schreiben heruntergeklappt werden kann und dessen Inneres die kleinen Fächer, Schubladen usw. enthält. Zum Schmuck dieser Möbel werden gern in früherer Zeit nur einfache Leisten mit Eierstab, Zahnschnitt, laufendem Sims verziert oder die Intarsia; in der Hochrenaissance kam auch hier nicht selten übertrieben hochreliefierte Schnitzarbeit mit ornamentalen oder figürlichen Motiven zur Verwendung. Natürlich wurde außerdem nach wie vor das kleine bewegliche Schreibpult gebraucht. Diese tragbaren, auf jedem Tisch verwendbaren Schreibkasten werden rechtwinklig mit völlig glatten Wänden aufgebaut. Nach Öffnung des Kastens ist die Innenseite der Decke sichtbar, die deshalb mit Schmuck versehen wird. Die kleinen Schubfächer des Kastens werden durch das Hochschlagen der Schreibklappe geschlossen. Diese Schreibkasten stammen aus dem Orient und sind wohl erst im 16. Jahrhundert nach Europa, besonders nach Spanien gekommen.

Der Bücherschrank wird in Italien noch wenig benutzt, man bediente sich der Borte und der Truhen. Für den Schrank hatte man überhaupt in Italien damals wenig Vorliebe. Nur die Kredenz, ein einstöckiger, breiter, mehrtüriger Schrank, wurde gern

aufgestellt. Dies Möbel ruht auf einer breiten, auf Löwenfüßen ruhenden Basis und wird von einer dicken, gesimsartig profilierten Platte bedeckt; diesen schweren Horizontalen begegnen die Vertikalen, die die Türen umrahmen. Die Gliederungen sind entweder einfach profiliert, oder, besonders in der Hochrenaissance, beschnitzt. Die nur durch Rosetten oder Einlegearbeit belebten Flächen der Türen wirken als starke Gegensätze. In Oberitalien, wo die Zierlust überhaupt stärker und das Gefühl für Stil weniger als in Toscana entwickelt war, werden alle Teile mit Schnitzereien überzogen.

Zu diesen großen Möbeln gesellt sich vor allem das Bett. Es wurde noch immer kastenartig gebildet und von einem hohen Untersatz getragen, soweit uns die Gemälde und die erst aus der Spätrenaissance erhaltenen Werke ein Urteil gestatten. Das Baldachinbett gewinnt seine volle Entwickelung in dieser Zeit. Die Kunstform der Bretterdächer über dem Bett scheint ihren Ursprung in Italien genommen zu haben, wie auch die Durchbildung der Stützen als mehr oder minder reich gebildete Kandelaber. In Venedig bevorzugte man recht schlanke Stützen, da man das hierzu geeignete Holz, das Mahagoni, besaß, sofern man nicht hier wie auch sonst in Italien die Bronze verwendete. Die Hochrenaissance ändert natürlich die zarten Bildungen in vollere, kräftigere um. Die Umhänge um das Bett wurden vornehmlich in Venedig als dünne Gardinen behandelt, die die Stechmücken abwehren sollten. An dem Bettgestelle selbst wird des öfteren die eine Schmalseite als Kopfwand hoch emporgeführt, der verhältnismäßig schmale Bettladen wird gleich den Trägern künstlerisch durchgebildet; hin und wieder verschwindet der Bettkasten aber auch einfach unter den Decken, die über das Bett gelegt wurden.

Das Bild, das wir hier entworfen, gilt allerdings nur für die Prachtbetten, die seit dem Schlusse des 15. Jahrhunderts häufiger gebaut wurden; im allgemeinen scheint bei konstruktiv ähnlicher Anlage die Bearbeitung einfach gewesen zu sein.

Wir haben überhaupt bei der Schilderung des Mobiliars im Auge zu behalten, daß es sich in erster Linie um das reicher Häuser handelte; denn Gebrauchsmöbel des bürgerlichen Haushaltes sind selten. Sehr bemerkenswert ist aber an letzteren, daß sie nicht wie die großen Prunkstücke mit Säulenfassaden und architektonischer Gliederung ausgebaut, sondern in einfachen dem Tischlerwesen bequemen Formen aus dem Brett und seinen Verbindungen konstruiert sind. Dabei bleibt ihnen die der italienischen Kunst eigene Vorliebe für große Formen, sie legen auf die zierlichen Einzelheiten weniger Wert und vermeiden deren Häufung; die Arbeit selbst ist nicht so liebevoll und nicht so ausgeglättet wie im Norden. (Lessing.)

Im Schlafzimmer sind auch die vielen kleinen Gegenstände, wie Kleiderrechen, die Handspiegel, das Restello, das Gehäuse des an der Wand hängenden kleinen Spiegels, die alle von der Hand des Schnitzers oder auch des Intarsiators geziert wurden, zu suchen, auch das gerahmte Madonnenbild vor dem Betschemel. Die Bilderrahmen wurden mit aller Technik beschenkt, wie Schnitzerei, Vergoldung und Malerei.

Die Tabernakelform, charakterisiert Bock, wurde durch die Bilder, die der Andacht dienten, die maßgebende, zunächst in Florenz, während in Venedig noch bis gegen 1480 die gotische Umrahmung beliebt blieb. Die florentinische Form, Basis, einrahmende Pilaster, Gesims, eventuell Bekrönung, schwang sich durch ihre Klarheit und Folgerichtigkeit zur herrschenden empor: daneben war auch der einfache viereckige Bilderrahmen in Verwendung, der von dem schlichten, fein profilierten Leistenwerk bis zu den reichsten mit Pflanzen- und Rankenornamentik verzierten in Gebrauch war. Im Laufe des 16. Jahrhunderts ersetzte man die geraden Linien des Rahmens durch bewegte, erweiterte sie durch Ansetzen von geschweiften Leisten oder ähnlichen Zierleisten. Siena gilt als Mittelpunkt für diese Art von Bilderrahmen.

Im wesentlichen scheint jedoch der Vorwurf der Bilder für die Form des Rahmens bestimmend gewesen zu sein. So dürfte man wenige Porträts finden, die von einem Pilasterrahmen umschlossen wurden. Die kleineren Rahmen folgen in ihrer Entwickelung fast ganz derjenigen der Monumentalrahmen.

Der einfache, aus vier ornamentierten Leisten ohne alle architektonische Ansprüche zusammengesetzte Rahmen tritt erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts auf. Mit dem fortschreitenden 16. Jahrhundert werden die Rahmen immer unfeiner. Das architektonische Gerüst wird aufgelöst; die Ornamente werden gröber, großformiger, die Stützen gleich Delphinen oder menschlichen Halbfiguren gebildet; Basis und Gesims wird zu plastischem Ornament aufgelöst, bis dann schließlich alle zarteren Schmuckformen unter den öden Barocklinien verschwinden, die in mehr oder weniger faulen Windungen den ganzen Rahmen umschleichen.

Abb. 164. Kamin des 16. Jahrhunderts. Im Bargello zu Florenz.
Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Siehe Seite 232.)

In Verbindung mit dem Rahmen sei des hohen Büstenständers aus zwei schräg gegeneinander gestellten Brettern, die eine kleine Platte tragen, gedacht. Er ist ein Erzeugnis der großen Vorliebe der Italiener für Büsten in Marmor oder Ton, mit denen sie alle Räume schmückten, in Erinnerung der altrömischen Ahnenbilder.

Von den kleineren Möbelstücken, die die Gemächer zierten, sei besonders der Mailändischen Kabinettschränke, ihrer Eisenarbeit wegen, gedacht. Da die Mailänder Waffenschmiede wegen ihrer herrlichen Tauschierarbeiten vornehmlich berühmt waren, so haben sie durch die Schönheit ihrer mittels Gold- und Silbereinlagen in Eisen eingelegten Muster Einfluß auf die Möbeltechnik ausgeübt. Kabinettschränke, Spiegelständer, Spieltische, Messergriffe u. dgl. m. sind gerne mit diesen Eisenarbeiten geschmückt.

Für die vielen kleinen Gegenstände, wie Futterale für Urkunden, für die Toilettenkästchen, für Spiegel, für Schachteln aller Art, für die Bucheinbände, für Schwert-

scheiden u. dgl. m. gab das Leder, geschnitten, reliefiert, gepreßt, gefärbt, mit Lackmalerei verziert, vergoldet, das bevorzugte Material ab.

Das Ornament war das zeitgemäße, die Anordnung derartig, daß z. B. seitliche Umrahmungen um den Spiegel herumgeführt wurden. Es sind einzelne Ornamente wie kleine Kreise, Linienzüge, offenbar auch aus den Instrumenten bzw. aus dem Material hervorgegangen.

Von den Schilderern der Innenräume dieser Zeiten sei Fr. Sansovino von 1580 hervorgehoben. Er schreibt: Zahllose Gebäude hatten sowohl in den Zimmern als in den übrigen Räumen Holzdecken mit Vergoldung und mit gemalten Darstellungen; fast überall waren die Wände bezogen mit gewirkten Teppichen, mit Seidenzeug, mit vergoldetem Leder, mit reicher Holzbekleidung . . . In den Wohnzimmern stehen zierliche Bettstellen und Truhen mit Vergoldung und Bemalung, zumal mit vergoldeten Simsen . . . Die Kredenzen mit Geschirren ohne Zahl von Silber, Porzellan, Zinn und Erz und eingelegter Arbeit . . . In den Sälen der Großen die Waffengestelle mit den Schilden und Fahnen derjenigen Vorfahren, die zu Land oder zu Meer befehligt haben . . . Ähnliches gilt im Verhältnis von den mittleren und unteren Klassen . . . auch bei den Geringsten Truhen und Bettstellen von Nußbaumholz, grüne Bezüge, Bodenteppiche, Zinn- und Kupfergeschirr, goldene Halskettchen, silberne Gabeln und Ringe. Bandello sagt: Das Bette mit vier Baumwollematratzen, die mit feinen, seide- und goldgestickten Leintüchern bedeckt sind; die Decke von Karmesinatlas, mit Goldfäden bestickt und mit Fransen umgeben, die aus Goldfäden und Karmesinseide gemischt sind; vier prächtig gearbeitete Kissen; ringsum Vorhänge aus Flor (Tocca) von Gold und Karmesin gestreift; an den Wänden statt gewirkter Teppiche lauter Karmesinsammet mit herrlichen Stickereien; in der Mitte ein Tisch mit alexandrinischem Seidenteppich; rings an den Wänden acht reich geschnitzte Truhen und vier Stühle mit Karmesinsammet, einige Gemälde von berühmter Hand usw.

In einem italienischen Zimmer ist der Kamin geradezu ein Bestandteil des Mobiliars. Er wird prächtig aus Sand- oder Marmorstein aufgebaut und mit dem ganzen Reichtum der Architektur ausgestattet. (Abb. 164.) Im Kaminraum selbst standen die aus Bronze oder Messing hergestellten Feuerhunde, die die Holzscheite aufnahmen. Sie werden, namentlich in dem prachtliebenden Venedig, gern durch kleine Statuetten, die auf einem reich ornamentierten, auch oft mit Figürchen dekorierten Sockel stehen, geschmückt; selbst die Feuerhaken und Feuerschaufeln werden prächtig dekoriert; die Decke des hölzernen Blasebalges erhielt sogar Schnitzerei.

Abb. 165. Bronzeaufsatz für einen Kamin im National-Museum zu Florenz. Nach einer Photographie von G. Brogi in Florenz. (Siehe Seite 233.)

Wenn das Kaminfeuer die Räume erwärmte, so erhellte der Leuchter vor allem die Zimmer. Wie die ganze mittelalterliche Zeit hat auch die Renaissance dem Lichtträger große Liebe und Kunst zugewandt. Die antike Kandelaberform wird durch die Hinzufügung von Balustern und Vasenformen bereichert. Den Fuß von drei- oder viereckigem Grundriß bildet das Quattrocento glattwandig, das Cinquecento geschweift und setzt ihn auch gern auf Löwentatzen. Die Schönheit dieser Kandelaber, deren materialgerechter Aufbau keineswegs einwandsfrei ist, muß vor allem in den guten Verhältnissen gesucht werden, in denen die einzelnen Teile der aufstrebenden Masse zueinander stehen. Denn unstreitig ist der Renaissancekandelaber aus zu vielen einzelnen Teilen zusammengesetzt, aber doch stets in der Art, daß die Folgerichtigkeit gewahrt blieb (Teirich). Die Schmuckformen sind in der

Frührenaissance einfach, zierlich in Flachrelief ausgeführt, während die Hochrenaissance auf Massenwirkung, starkes Relief hinarbeitet. Das Material besteht ganz vorwiegend aus Bronze, das durch Lacküberzug und Vergoldung in seiner Wirkung noch gehoben wurde. Das italienische Kunstgewerbe hat gerade in solchen Bronzearbeiten, die sich der ganzen figürlichen und vegetabilen Ornamentik bemächtigten, ganz Erstaunliches geleistet. Es läßt sich nicht leugnen, daß die Gebrauchsfähigkeit häufiger durch die Freude an der künstlerischen Formgebung im einzelnen leidet.

Abb. 166. Türgriffe und Türklopfer. Im Nationalmuseum zu Florenz. Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz.

Die Kleinplastik entstand in Italien unter der Einwirkung des zunehmenden weltlichen Charakters der ganzen Kunst. Sie war daher von vornherein eine bürgerliche Kunst, die vor allem den Schmuck des Zimmers ins Auge faßte. Neben Statuetten und kleinen Gruppen, die man auf die Gesimse der Türen und Kamine (Abb. 165) wie auf die Borte stellte, wurden die Gebrauchsgegenstände für den Arbeitstisch und später auch anderes Gerät des Zimmers von den Bronzegießern verlangt. In Florenz hat der monumentale Charakter der Kunst diese Beschäftigung der Bronzebildner fast ganz hintangehalten; um so reicher entfaltete sie sich in Ober-Italien, vor allem in Padua. Hier steht ein Künstler im Mittelpunkte der Bewegung: Andrea Briosco, genannt Riccio (Kraushaar). Es sind vorwiegend Gegenstände, die für den Arbeitstisch bestimmt waren, den die humanistische Zeit, zumal die Gelehrten der Universitätsstadt Padua, vor allem gern schmückten: Tintenfaß, Leuchter, Lampe, Tischglocke, Kästchen für Federn u. dgl., auch Kußtafeln, wie sie bei dem Abendmahl von Hand zu Hand gingen; dann Gegenstände für die Festräume und die Tafel: Urnen, Vasen, Leuchter, Räuchergefäße, Weinkühler usw.

Manche von diesen Geräten und Gefäßen lassen sich als solche nur im uneigentlichen Sinne bezeichnen: neben kleinen Figuren ist z. B. eine Muschel auf zierlicher Basis, ein Füllhorn im Arm zur Aufnahme des Lichtes oder dergleichen angebracht, und nur dadurch ist das Stück zu einem Tintenfaß, Leuchter usw. gestempelt worden. Verwandter Art sind mit diesen Arbeiten die reizvoll geformten Glocken, die Türklopfer (Abb. 166), als Drachen, geflügelte Seejungfrauen, Masken usw. gebildet, und vornehmlich die größeren Prachtgefäße, die Vasen, die Bassins. Hier halten sich figuraler Schmuck und Ornament in feinster Weise die Wage. Die Herstellung erfolgte in der Weise, daß der Künstler auf dem glatten Körper des Bassins flache Dekorationen in Wachs auflegte und dann das Ganze goß. Diese Ornamente wurden meist mit Formen hergestellt, welche nicht selten, namentlich wo kleine Figuren oder Gruppen dazwischen auftreten, nach gleichzeitigen Plaketten und gelegentlich auch nach antiken Vorbildern kopiert wurden. Daher kehren die gleichen Ornamente, Girlanden usw. an verschiedenen solcher Gefäße wieder, die augenscheinlich nicht von der gleichen Hand und auch aus verschiedener Zeit sind. (Bode, Kunst und Künstler VI.) Zahlreich erhalten sind auch reich dekorierte Mörser, die ein Hauptschmuck der Apotheken zu sein pflegen.

Venedig sonderte sich insofern ab, als in der Verzierung der hier gearbeiteten Bronzegeräte Seetiere aller Art eine bestimmende Rolle spielten.

Die rein künstlerische Reliefplastik in Bronze ist auch unmittelbar in den Dienst des Kunstgewerbes getreten, insofern, als kleine Reliefs, deren Motive vornehmlich aus dem antik-mythologischen Sagenkreise, aus der christlichen Legende, aus dem täglichen Leben genommen wurden, in Geräte, Möbel, Waffen, in Gürtel eingelassen, an den Hüten, an den Mänteln getragen wurden.

Durch die Beziehungen zum Orient wird in Venedig von Geräten aus vergoldetem Kupfer, aus messing- und bronzeartigen Legierungen viel mehr als im übrigen Italien

Gebrauch gemacht. Diese Schalen, Becken, Schwenkkübel, Bisamäpfel usw. werden durch Silbereinlagen und Gravierungen nach orientalischem Geschmack verziert. Ihr Schmuck folgt im Anfang strenge dem sarazenischen, gegen den Schluß des 15. Jahrhunderts verbinden sich damit gotische Motive, im 16. Jahrhundert die Pflanzenornamentik der Renaissance, schließlich figürliche Motive, Bilder der römischen Kaiser, Szenen aus der Mythologie.

Diese Arbeiten führen uns schon ein wenig in das Gebiet der Goldschmiedekunst hinein, deren Technik ungemein hoch stand. Sie wurde durch die gravierten und mit einer schwarzen Masse ausgefüllten Metallplatten, durch das Niello (schwarzen Schmelz), durch den Edelsteinschnitt und das Schmelzrelief, das plastische Teile mit farbigem Schmelz überzog, bereichert. Eine große Anzahl erster Bildhauer ging ja aus der Werkstatt der Goldschmiede hervor; vor allem in Toskana. Mit dem Ende des 15. Jahrhunderts löst sich aber erst die Edelschmiedekunst ganz von der Gotik los.

Hierher sind auch die großen Mengen von Bildnern zu zählen, die kleine elegante Figuren für die Liebhaber modellierten. Hauptsächlich sind die Florentiner Meister in der Erfindung kleiner Kunstgegenstände. Sie lassen sich leiten durch die Vorliebe, sicher und elegant im Stil zu sein, sie schaffen Kunstwerke ohne Zahl mit einfachsten Motiven. Sie arbeiten mit verlorener Form, die nirgends, höchstens von den Orientalen übertroffen wird. In den Porträt-Medaillons finden wir bewundernswerte Sachen an Zierlichkeit bei der Darstellung interessanter und berühmter Leute der damaligen Zeit.

Einer der bekanntesten Medailleure seiner Zeit ist Pisanello (1439—1450), von seinen Zeitgenossen als der vornehmste Künstler seiner Art gepriesen. Seine Plaketten von dem König von Neapel charakterisieren seine Art und seine Manier zu arbeiten. Wie er den Kopf in die Oberfläche setzt und sich hier an die Ähnlichkeit hält, ist bewundernswert. Dabei ist er phantasievoll in Erfindung der Motive der Reverse.

Die Medailleure der damaligen Zeit sind ohne Zahl. Der Geschmack für Porträt-Medaillons entwickelte sich immer mehr, und es war nicht nur eine Vorliebe, die die oberen Zehntausend sich leisteten, es war ein Kunstgegenstand, den sich auch der minder begüterte kunstliebende Mann erlauben konnte. Besonders viele Porträts von schönen Frauen sind uns erhalten, die eine allerliebste Vorstellung von Köpfen, Coiffuren und Kostümen geben.

Wie groß die Pracht an Edelmetallarbeiten überall war, erhärten Erzählungen wie etwa, daß sich im Palaste des Kardinals P. Riario 1473 vier Leuchter nebst zwei Engelfiguren von Gold in der Kapelle befanden. Der Betstuhl mit Löwenfüßen war ganz von Silber und vergoldet. Ein vollständiges Kamingerät bestand ganz aus Silber. Ein silberner Nachtstuhl enthielt ein goldenes Gefäß. Im Speisesaal prunkte ein großes Büfett von zwölf Stufen, voll goldener und silberner Gefäße mit Edelsteinen; außerdem war das Tafelgeschirr lauter Silber und wurde nach jeder Speise gewechselt. (Kugler.)

Die Vorbilder suchten die italienischen Künstler für die Silhouette und die dekorativen Einzelheiten in den Vasen, in den marmornen Prunkgefäßen, in den Darstellungen auf den Reliefs der Antike. Sie wissen einen Adel des Profilierens ihren fest und kompakt aufgebauten Werken zu geben, der immer wieder von neuem entzückt. Das Ornament setzt sich aus dem antiken, sehr feinfühlig und sehr selbständig durchgearbeiteten Ranken- und Groteskenwerk zusammen, das in graziöser Weise mit Tier- und Menschenkörpern, Masken und ähnlichen Gebilden der Phantasie verbunden wird. Die Flächen und Ränder der Schalen, der Kästchen, die Körper der Kannen und Vasen werden mit zierlichen Reliefs, mit Szenen aus der christlichen Legende, der Mythologie bedeckt, nicht selten zu reich. Der Höhepunkt der Entwickelung liegt in der Hochrenaissance, da im Quattrocento das Kirchengerät noch überwog.

In der Renaissance hatte man auch die Freude der Alten an den geschnittenen Steinen wieder vollkommen sich zu eigen gemacht, ja die Gemmenschneider gingen technisch über das einst Geleistete insofern hinaus, als sie den Diamanten zu schneiden imstande waren, ohne daß bestimmt der Erfinder genannt zu werden vermag.

Es heißt, Trezzo in Mailand habe 1562 ein Porträt des Don Carlos in einen Diamanten geschnitten. Jedenfalls kennen wir seit diesen Zeiten keinen berühmteren Künstler dieser Art Steinschneidekunst, deren Beliebtheit bis in das 18. Jahrhundert anhielt. Hand in Hand mit der Glyptik, der Kunst des Steinschnitts, ging die Durchbildung des Schmuckes.

Der Schmuck der Renaissance charakterisiert sich durch seine vollfarbige und vollplastische Wirkung, bei vielseitigster Ausnutzung aller zuständigen Dekorationsmittel. In Italien hatte die Goldschmiedekunst im 15. Jahrhundert die höchste künstlerische Vollendung erreicht. Die Aufdeckung der Thermen brachte die antike Groteske, d. h. die Mischung von figürlichem Schmuck, Masken, Blumen, Früchten, Girlanden, genug recht verschiedener Objekte. Die Edelschmiedekunst machte sich auch diese Fundgrube zunutze und blieb vornehmlich mit der Plastik im 16. Jahrhundert eng verbunden. Diese Glanzzeit darf man als einen Höhepunkt in der Entwickelung des Schmuckes überhaupt ansprechen.

Niemals, weder vorher noch nachher, hat eine so glänzende Vielseitigkeit sowohl im künstlerischen Entwurf, als in der technischen Ausführung geherrscht. Niemals haben sich der Charakter, die Bestrebungen, das ganze Wesen und Sein einer Epoche so deutlich im Schmuck abgespiegelt, als gerade damals. Man könnte mit lauter Schmuckabbildungen eine Kulturgeschichte der Renaissance illustrieren. Niemals endlich sind Schmuck und Kleidung in so lebhafter Wechselwirkung gewesen; die reiche, anmutige und würdevolle Tracht jener lebensfrohen Zeit bot dem Schmuckwesen reichste Gelegenheit zur Entfaltung und zugleich, was wichtig ist, volle Freiheit im einzelnen. Denn man duldete den Schmuck überall da, wo er gut wirkte, und beschränkte ihn nicht auf die Stellen, wo eine Scheinaufgabe als Nadel, als Knopf, als Agraffe seinem Dasein eine besondere Sanktion geben konnte. Mit einem Worte, der Schmuck der Renaissance ist die künstlerische Krönung der Kleidung, nicht der bescheidene Diener derselben. (Rücklin.)

Die künstlerische Wirkung geht auf starke Geschlossenheit und schlichte Haltung aus. Erst gegen den Schluß des Jahrhunderts kommt eine Vorliebe für etwas burleske Bildungen zum Vorschein. Der Schmuck bei Männern beschränkt sich für gewöhnlich auf die Kette mit oder ohne Anhänger, den Hutschmuck und die Ringe. Der Hutschmuck besteht aus einem Medaillon, das mit figürlichen Arbeiten und geschnittenen Steinen verziert ist. Weit wichtiger war die Kette, die breit um die Schultern gelegt wurde und von der die Denkmünze oder der Anhänger herabhing. Reiche Staatskleidungen besetzte man auch mit aufgenähtem Gold- oder Steinschmuck. Die Hände liebte man mit Ringen zu bestecken. War ein Stein, sagt Rücklin, in den Ring gefaßt, so wurde stets die Fassung zum künstlerischen Angriffspunkte für den Entwurf gemacht; sehr beliebt sind hierbei Hermen, die, mit beiden Händen über den Kopf greifend, den Stein halten. Die einzelnen den Stein umklammernden Griffe werden auch als Vogelklauen behandelt. Die Art, den Diamanten in seiner natürlichen Kristallform, in der einer doppelten Pyramide, zu verwenden, kommt in Italien an Ringen zuerst auf.

Abb. 167. Florentiner Besteck des 15. Jahrhunderts.
Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Siehe Seite 236.)

Weit mannigfaltiger wirkt der Schmuck der Frauen. Bereits im Haar trug man

gerne über der Mitte der Stirn ein medaillonartiges Schmuckstück, von dem eine Perle auf die Stirn fiel, oder einen Stern von Edelsteinen in der Höhe der Schläfe, die durch eine Perlenschnur festgehalten wurde. Die kleinen Hauben oder Barette der Frauen zierten als Knöpfe, Schließen, Spangen, Perlen und Steine in der hochaufragenden massiven Fassung dieser Zeit. Mit Ohrringen schmückte man sich infolge der Haartracht seltener. Um den Hals schlang man gerne eine Kette oder mehrere mit einem Anhänger. Den Ausschnitt der Kleider säumte man mit aufgenähten Perlen, Steinen ein, um den Kettenschmuck noch zu verstärken. Kette und Brosche verband man, indem die langen Perlenschnüre in der Mitte aufgenommen und an die Brosche angeheftet wurden. Der stets beliebte Gürtel folgte als Schmuckbesatz oder als Kette, der Taillenschnitt fiel dann frei herab und endigte in einem Anhänger, der sich aus der Reliquienkapsel des Mittelalters entwickelt hatte. In diesem Schmuckstück konzentriert sich gewissermaßen die ganze künstlerische Kraft der italienischen Goldschmiede.

Diese emaillierten stark gefaßten Medaillons aller Art werden für gewöhnlich derartig aufgebaut, daß den Mittelpunkt eine große Barockperle oder ein geschnittener Stein bildet, um den in reichster Weise emailliertes Ranken- und Bandwerk wie auch figürliche Motive geordnet werden. Die Fassung erfolgt auf poliertem Grunde oder in à-jour-Ausführung.

Die größten Künstler lieferten den Goldschmieden die Entwürfe. An der Kassette „Farnese“ von Manno di Bastiano Sbarri und G. Bernardi im Museo nationale zu Neapel scheint Michelangelo selbst mitbeteiligt gewesen zu sein.

Trotz der großen Vorliebe für geschnittene Edel- und Halbedelsteine, die in Gold und Email gefaßt wurden, ordnet sich die Fassung, wie der Steinschmuck dem plastischen Kunstwerk, der Kunstform unter. Die Edelsteine und die Emaille wurden nach ausgesprochen koloristischen Gesichtspunkten angeordnet; maßgebend war auch in diesem Falle die Zentralisierung und der gleichmäßig abwägende Entwurf. Als die wichtigsten Gerättypen sind außer den eigentlichen Schaustücken die Kannen, Schüsseln, Schwenkkübel, Saucieren, Salzgefäße, Deckelschalen, Löffel, Eßbestecke usw. zu nennen. (Abb. 167.)

Venedig nimmt wiederum insofern eine besondere Stellung ein, als hier edelgeformte Kupfergefäße, aber auch Leuchter, Kästchen beliebt sind, die ein opakes Email, dunkelblau, weiß, grün überzieht, in das kleine Sterne, Blättchen, Rosetten in Gold eingepreßt sind.

Leider müssen wir zugestehen, daß wir von dem eigentlichen Gebrauchsgerät, sogar trotz der erhaltenen Entwürfe von denen des Prunkes, eine klare Vorstellung nicht haben; denn wir besitzen so gut wie keine erhaltenen Stücke.

Weit besser als Gold und Silber haben sich aus der italienischen Renaissance die Gefäße aus demjenigen Material erhalten, das durch Einschmelzen nicht zu verwerten war: die Gefäße aus edlem Gestein, die man in ihrer Zeit erheblich höher schätzte als Silber, ja zum Teil als Gold.

Es kam bei diesen Arbeiten immer darauf an, das vorhandene kostbare Gestein in möglichster Ausnutzung seines natürlichen Umfanges zu einem Gefäß zu gestalten. Die Zusätze, wie Fuß oder Hals, wurden tunlichst aus demselben Material hergestellt, die verbindenden Goldreifen als schmale Streifen untergeordnet, aber in höchster Vollendung ausgearbeitet und durch Schmelzen und Edelsteine wirkungsvoll erhöht. In reicherer Metallarbeit tritt dann allenfalls Henkel oder Bügel hinzu, gelegentlich auch, wenn das gleiche Steinmaterial nicht zu beschaffen war, Fuß und Deckel. Dieses eigentümliche Herauswachsen des Gefäßes aus dem zufälligen Fundstück zwingt daher den Künstler bei jeder Aufgabe zu besonderer Gestaltung und bringt auf diesem Gebiet einen schier unerschöpflichen Reichtum von Formen hervor, an denen die edelste Kunstbildung und kecke Phantastik gleichen Teil haben. Die Steine erhalten nicht nur eine besondere Gestalt, sei es als Gerät, sei es als wunderliches Fabeltier, sondern es werden auch in die Fläche Ornamente eingeschliffen, die sich unter der Hand hervorragender Künstler, wie des Valerio Belli aus Vicenza, genannt Vicentino, gestorben 1546, zu großen Figurenkompositionen steigern. (Lessing.)

Schmuck und Kleidung sind in diesen Zeiten aufs innigste verbunden. Der feine Geschmack, das Streben nach konzentrierter Wirkung und die Freude an den Erscheinungsformen des Menschen beherrscht auch das Kleid.

Die Kleidung der Männer bleibt der alten Farbenfreudigkeit getreu, meidet aber die vielfache Fältelung und Auszaddelung und bevorzugt die eng und knapp sitzenden Gewänder. Als Rock beherrscht der ringsum geschlossene, am Halse viereckig ausgeschnittene und vorn der Länge nach offene, mit engen oder bauschigen Ärmeln versehene Schoßrock die Herrenmode. Die Beine bedeckt die enganliegende Kniehose; die Aufschlitzung beschränkt sich auf die Oberschenkelhose; sehr langsam entwickelt sich die nur bis zur Mitte der Oberschenkel reichende bauschige kurze Hose zu den langen trikotartigen Strumpfhosen. Die Schuhe werden spitz, seit 1480 sehr breit mit Spannbändern vorn und hinten getragen. Als Oberkleid warf man lange Mäntel um, daneben waren kürzere Überzieher mit Öffnungen für die Arme nebst vorn herabfallendem Umschlag im Gebrauch, auch kurze ärmellose Schulterärmel. (Abb. 168.) Den Kopf bedeckten mäßig hohe Kappen, randlose und schmal umrandete Barett-Mützen, niedrige schmalkrempige Hüte, seit ca. 1530 auch flache tellerförmige Mützen mit aufgebogenem Rande und netzartig überflochtene Haarhauben. Das Haar selbst wurde im allgemeinen kurz gehalten, der Bart vorwiegend rasiert oder als Voll- und Schnurrbart getragen.

Abb. 168. Schule von Ferrara: Eine Verlobung. Um 1470. Berliner Museum. Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München.

Auch die Tracht der Frauen vereinfachte sich. Die langen Obergewänder fielen fort, und die glatt herabfallenden, schwer schleppenden Röcke als Kleid über die unteren Röcke mit anliegendem Leibchen wurden herrschend. Der Halsausschnitt blieb wesentlich unverändert, bei hochgeschlossenem Kleide umspann den Hals eine kleine Krause. Die Ärmel bauschten sich mehr oder minder auf der Schulter, die Bauschen wurden zu Doppelbauschen zusammengezogen und der Länge nach geschlitzt. Außerdem liebte man die reichen mannigfach gestalteten Überärmel. Die übrigen Kleidungsstücke, besonders die mantelartigen Übergewänder und Überwürfe, wie auch das mäßig zugespitzte Schuhwerk blieben im wesentlichen unverändert, während die Kopfbedeckung an schlichter Eleganz gewann. Ja, sie trat allmählich gegen die kunstvolle Haartracht und den Haarschmuck ganz zurück; ein Schleier genügte jetzt vielen Frauen als Schutz gegen den Wind.

Venedig sondert sich auch hier insofern wieder ab, als die Männer bei den langen, jetzt gerne schwarz getragenen Gewändern bleiben, die Frauen hohe, stelzenartige Schuhe anlegen u. dgl. m.

Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts (ca. 1540) drang in Italien die spanische Tracht ein.

Die Venetianerin scheint auch zuerst wieder den Fächer verwandt zu haben. Der italienische Fahnenfächer bestand entweder aus Goldbrokat für verheiratete Frauen — solch ein Zierstück sehen wir in der Dresdener Galerie auf dem Bildnisse der neuvermählten Tochter Tizians — oder aus weißem Pergament für Bräute. Damals, im Blütezeitalter der Renaissance, stand die ganze Welt im Zeichen Italiens; nicht nur in

Abb. 169. Kragen in Reticellaspitze. Venedig. 16. Jahrhundert.

Kunst und Poesie, sondern auch in der Mode herrschte la bella Italia. Später mußte dies Land seinen Einfluß an das Reich Karls V., an Spanien abtreten.

Kaiser Karl war ein Freund des Fächers. Wenn er tafelte, ließ er sich von zwei Mohren Kühlung zufächeln, und die kastilischen Granden folgten hier wie in allem dem Beispiel ihres Herrschers.

In jener Zeit kommt das erste Exemplar eines Faltfächers aus Japan oder China nach unserem Erdteil, wird seiner handlichen und eleganten Gestalt wegen schnell beliebt und verdrängt nach und nach alle anderen Fächerformen.

Wichtiger als je zuvor wird für die Kleidung die Spitze, deren Betrachtung wir gleich bis in die Spätrenaissance durchführen wollen. Die Spitze der Renaissance geht darauf aus, in sich geschlossene, als Kreise dem Quadrat sich nähernde Formen zu bilden. Daher die Bevorzugung der Reticella, der strahlenförmig von einem Punkt ausgehenden, sozusagen spinnennetzförmigen Ornamente. (Abb. 169.) Als ein Anzeichen des beginnenden Barock, dem vor allem das Streben nach großer geschlossener Wirkung eigen ist, kann deshalb in der letzten Zeit der Renaissancespitze das Aufgeben der bis dahin immer gewahrten Trennung von Randstreifen und eigentlichen Zacken angesehen werden.

Im ganzen herrschen aber noch in der späteren Renaissancezeit die quadratischen oder mindestens rechteckigen Grundformen mit diagonalen oder symmetrischen Gestaltungen vor. Ein Vorteil dieser Muster war die Möglichkeit, sie in gekraustem oder gefaltetem Zustande anzuwenden, ohne daß ein größerer Zusammenhang zerstört worden wäre, für Kragen, Armbesätze war dies aber nötig. Auch ließen sich solche Muster, die aus kleinen in sich ausgeglichenen Teilen bestanden, leicht aneinanderreihen und waren im Gegensatz zu den ständig wiederkehrenden gegenseitigen Mustern des Mittelalters immer etwas klarer und geschlossener. Dadurch, daß sich diese Formen auch besonders in das Fadenkreuz der Leinwand schickten und somit hervorragend stoffgemäß erschienen, erhielten sie sozusagen eine klassische Geltung und konnten allen Wandlungen des Geschmackes zum Trotz sich erhalten.

Die Formen- und Leinenschlagspitze bemühte sich, durch gobelin- und leinenartige Bindung, breitere Flächen zu erzielen.

Die Anwendung der Spitzen und Durchbrüche war in der Renaissance bereits eine sehr vielseitige.

Die Chorhemden der Geistlichen, die Altardecken werden mit Durchbrüchen bedeckt. In der bürgerlichen Gewandung tritt die Spitze vor allem am Halse sowie an den unteren Enden der Ärmel und auch am oberen Ansatze derselben hervor. Außer an der Leibwäsche, die aus den Obergewändern hervorsah, spielten weiterhin Spitze und Durchbruch auch an der Nacht- und Morgenkleidung eine bedeutende Rolle. (Dreger.)

Der Kleidung des Alltags standen durch mancherlei Zwischenstufen nahe die Rüstung, die Waffen.

Betrachten wir den Gang der Entwickelung der Waffenindustrie Italiens, unterrichtet uns der erste Fachmann auf diesem Gebiete, W. Boeheim, so müssen wir vor allem der

Massenerzeugung gedenken, und da ist Brescia, das schon im Mittelalter bezeichnend „l'armata" genannt wurde, vorerst hervorzuheben.

Die Industrie bezog ihre Rohmaterialien aus den nächstgelegenen eisenreichen Bergen des Monte Prealba und Conche bis Gardone und Caino hinauf. Bis ins 16. Jahrhundert fertigte man dort nur Klingen und Spießeisen, von da an auch vorzügliche Feuerwaffen: in ersteren hat Pietro Caino, in letzteren haben Giovanni Francini und Lazarino Comonazzo Vater und Sohn große Verdienste sich erworben.

Vergessen ist heute die einst so großartige Stätte der Waffenerzeugung von Belluno und Seravalle im Friaul, von wo die Republik Venedig vom Ausstreben an bis ins 16. Jahrhundert ihre sämtlichen Waffen bezog. Kaiser Friedrich III., die Erzherzöge Friedrich mit der leeren Tasche und Sigmund von Tirol und nicht minder Maximilian I. bewaffneten ihre Söldner aus jenen Werkstätten. An sie erinnert noch heute der Friauler Spieß, das Spetum. Aus Belluno stammen die unerklärlich leichten Klingen, die von heutigen Kennern mit Recht so geschätzt werden. Das war eine Erfindung des Meisters Vittore Camelio, dem der Senat von Venedig 1509 darauf ein Patent erteilte. Von den vielen ausgezeichneten Meistern haben besonders die Brüder Andrea und Giandonato (Zandona) Ferrara aus Fonzaso bei Belluno ihre Namen rühmlich auf die Nachwelt gebracht.

Florenz war, gleich wie Venedig, nicht eine Stätte der Massenerzeugung wie etwa Brescia, aber es besaß die besten Werkstätten für Prunkwaffen. Auf die Entwürfe hatten schon die Bildhauer des Cinquecento, wie Donatello, Benedetto da Majano u. a. Einfluß gewonnen. Benvenuto Cellini ist nie direkt am Waffenfache beteiligt gewesen, sein Stil, seine Technik aber beherrschen ersichtlich die Arbeiten der späteren Dezennien des Jahrhunderts. Doch die Kunst Cellinis ist im Hinblicke auf das Dekorationsgebiet in diesem Falle doch nur im kleinen und speziell auf die Kunsttechnik hin in Betracht zu ziehen. Das gesamte dekorative Wesen stand im großen und ganzen vollkommen unter dem Einfluß Raffaels und der großen Ornamentisten. Vermittelt wurden die phantasievollen Arabesken und Grotesken durch zahllose Stiche von zumeist römischen Kunsthändlern, so des Lafreri, des Rossi (Rubeis) u. a.

Florenz hat im 16. Jahrhundert hochbedeutende Kunstmeister in unserem Fache aufzuweisen, so Gasparo Mola, Pisanio Piripu genannt Tacito, den Franzosen Guglielmo Lemaitre, Aluigo Lani und viele andere. Die Schmucktechnik konzentrierte sich in wunderbaren ornamentalen Vertiefungen mit Vergoldung und unvergleichlich schöner Tauschierung.

Mailand eroberte sich frühzeitig die schönsten Erfolge in der Fertigung von Prunkwaffen. (Abb. 170.) Die Tätigkeit erstreckte sich hier vorwiegend auf feinziselierte Schwert- und Degengriffe, tauschierte Spießeisen, aber auch auf die herrlich getriebenen und tauschierten Harnische, die in ihrer Eleganz nirgends übertroffen wurden. (Abb. 171.)

Aber auch in der Erzeugung von Waffen für den gemeinen Gebrauch hatte Mailand schon seit dem 13. Jahrhundert den ersten Rang eingenommen.

Seine Erzeugnisse drangen weit über Europa hinaus bis an die afrikanische Küste, ja selbst

Abb. 170. Prunkhelm des 15. Jahrhunderts.

nach Arabien und Persien. Der Druck, welchen Mailand auf die Nebenländer dadurch ausübte, war zunächst Veranlassung, daß die Könige von Frankreich und England, ja selbst Maximilian I. versuchten, die Mailändische Waffenindustrie bei sich heimisch zu machen, indem sie Arbeiter von dort in ihren Ländern ansiedelten. Vorzüglich waren es die Mailänder Harnische, die in der ganzen Welt Berühmtheit genossen. Den hervorragendsten Anteil an diesen großartigen Erfolgen hatte Petrono da Missaglia, der Ahnherr einer zahlreichen Waffenschmiedefamilie; er starb um 1410. Nach ihm übernahm die Führung dessen Sohn Tomaso, nach dessen Tode 1468 die riesige Faktorei an dessen Enkel Antonio gelangte. Das Rohmaterial entnahmen die Mailänder aus den nahe gelegenen Minen von Valassina, Valsassina und Premana usw.

Es ist erstaunlich, welche Menge von Meistern in diesem Kunstfache Mailand im 16. Jahrhundert hervorbrachte. Trotz einer namhaften Auswanderung nach Frankreich ist ihre Zahl so groß, daß selbst die eingehendste Monographie nicht alle aufzuführen imstande wäre. Die Ursache liegt darin, daß der einfachste Eisenarbeiter fähig war, mit seinen Leistungen sich bis in das höhere künstlerische Gebiet aufzuschwingen.

Abb. 171. Rüstung Philipps III. im Königl. Zeughaus zu Madrid. Italienische Arbeit [?]. (Siehe Seite 239.)

Die Entwürfe zu den Zeichnungen entnahmen die Mailänder ebenso aus den Ornamentstichen, als auch aus Handzeichnungen, etwa des Caradosso, des Agostino Busti und nicht minder des Battista Mantuano, welch letzterer selbst unter die Treibarbeiter zu zählen ist.

Und wie in diesen Vororten der italienischen Kunstindustrie das Handwerk blühte, so breitete es sich aus über zahlreiche kleinere Städte Italiens. Wir bemerken Lucca, die alte Waffenschmiedestätte, Neapel, Pistoja, wo besonders Gewehrläufe gefertigt wurden.

Mit der Edelschmiedekunst hatten wir noch während der Gotik die Elfenbeinschnitzerei zu verbinden. Sie tritt jetzt zurück und wird fast nur noch in den Dienst des eigentlichen Gebrauchs gestellt, wie zur Herstellung von Kämmen, Degen, Dolchen, Messergriffen, Pulverhörnern, Rosenkränzen

u. dgl. anderen Arbeiten verwandt.

Den Edelmetallarbeiten fast gleich geschätzt an künstlerischem, ja bei den kostbarsten fast auch an materiellem Werte wurden damals die Arbeiten der echten Majolika, die in der Renaissance zur höchsten Blüte in Italien gebracht wurde.

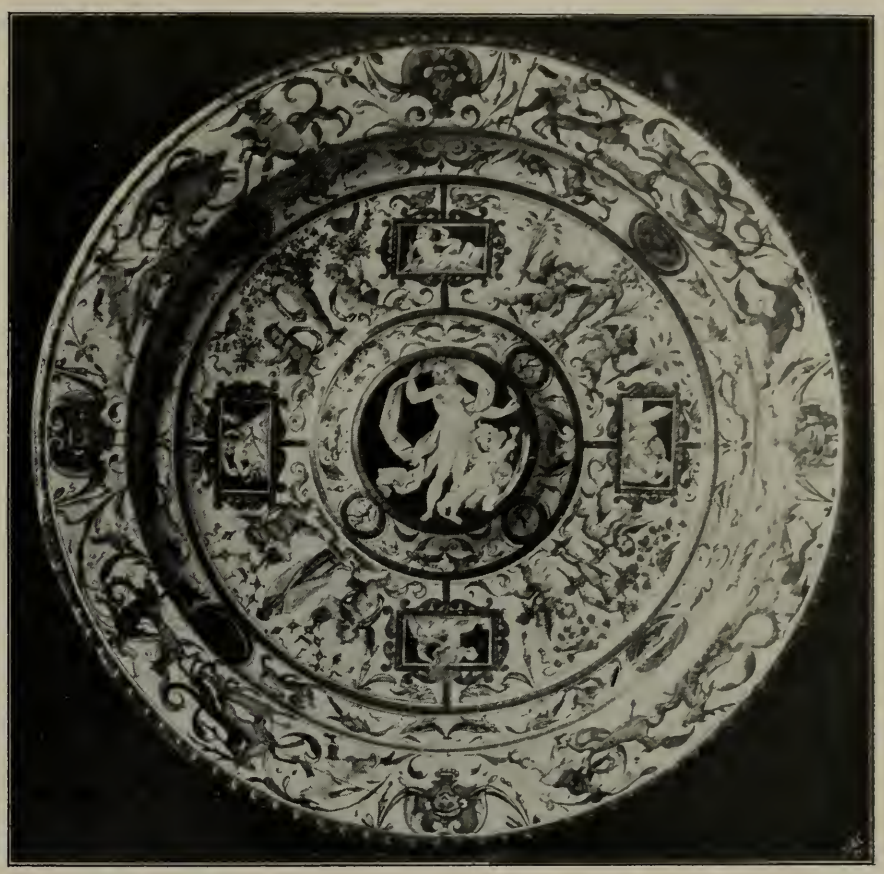


Abb. 172. Schüssel von Urbino mit Grotesken. Ende des 16. Jahrhunderts. Im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

Die Halbmajolika bildet, wie bekannt, die Vorstufe der echten in Italien. Bei der ersteren wird der Tonkern mit einer dünnen Schicht weißer Tonerde überzogen, auf diese wird gemalt oder auch das Ornament reliefartig aufgetragen, das Ganze schließlich mit einer durchsichtigen Bleiglasur übergossen. Bei der echten Majolika wird der Tonkern mit einer undurchsichtigen Zinnglasur überdeckt, auf diese gemalt und das Ganze wieder gebrannt; im 16. Jahrhundert malte man auf einer anderen, weniger stark die Farben auffangenden Glasur und glasierte erst die vollendete Malerei, aber dann mit einer durchsichtigen farblosen Bleiglasur.

Bei der Bewertung der Majolikageräte ist vor allem in Erinnerung zu behalten, daß sie nur in wenigen Fällen für den täglichen Gebrauch gearbeitet, in den weitaus meisten Fällen als Prunkgeschirr benutzt wurden. Als Vorbilder sind Kupferstiche und Holzschnitte anzunehmen; im 15. Jahrhundert allerdings scheinen die Blatt- und Rankenmuster sowie die einfach gezeichneten Tiergestalten und menschlichen Brustbilder von den Töpfern selbständig erfunden zu sein.

In der Zeit der Führung Urbinos beherrschte Raffael den Bilderkreis der Majolikamaler. Die nach seinen und seiner Schüler Entwürfe ausgeführten Kupferstiche des Marc Antonio Raimondi, des Agostino Veneziano, Marco Dente, Enea Vico und anderer waren eine reiche Fundgrube figürlicher Darstellungen; die Beispiele dafür sind in der Sammlung zu zahlreich, um einzeln aufgeführt werden zu können.

Die den Stichen oder sonstigen Vorlagen entnommenen Motive wurden in vielfacher Wiederholung verändert und bei der Anpassung an verschiedene Gefäßformen umgestaltet.

Überblickt man den Inhalt der figürlichen Malereien, so begegnet man — von dekorativen Einzelfiguren und den Idealbildern der Brautschalen abgesehen — nicht selten Szenen aus der antiken Mythologie, namentlich aus den Metamorphosen des Ovid; dann aus der römischen Geschichte nach Livius. Sehr häufig sind auch biblische Vorgänge, sowohl aus dem Alten wie aus dem Neuen Testament und Motive aus der Heiligenlegende; ganz selten dagegen finden sich Bilder aus der gleichzeitigen Geschichte.

Für die große Masse der gangbaren Ware wurden ornamentale Muster — auch während der Blütezeit Urbinos — bevorzugt.

An die Stelle der archaischen Pflanzenmuster des 15. Jahrhunderts treten in der ersten Blütezeit nach 1500 als beliebtestes Ornament die Grotesken (Abb. 172), Verbindungen von Rankenwerk mit phantastischen Gestalten, Putten und Tieren, meist durch eingeordnete Schrifttafeln und allerlei Geräte wie Vasen, Füllhörner, Waffen bereichert. Das in Venedig und Faenza am stärksten ausgenutzte Muster ist die Verzierung alla porzellana, blaue Blattranken

auf weißem Grunde. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die venezianischen Töpfer durch die persisch-türkischen Halbfayenzen mit ihrer glasig-dicken durchsichtigen Kieselglasur auf ihr eigentümlich durchscheinendes Email gebracht worden sind. Denn Venedig war der Haupteinfuhrort für die Erzeugnisse des Orients; hier wurden auch die ersten Versuche zur Nachahmung des ostasiatischen Porzellans im Jahre 1470 gemacht. Tatsächlich hat die Ornamentik der persischen und damaszener Halbfayenzen nirgends so deutliche Spuren in der Majolikamalerei hinterlassen, wie in Venedig. (O. v. Falke.)

Der Mittelpunkt der Majolikatöpferei ist zunächst Faenza gewesen. Das älteste Werk, ein Henkelkrug, ist von 1393—1405 datiert. Charakteristisch ist die Verbindung orientalischer Dekorationsmotive mit gotischen, und speziell das Pfauenaugenmuster. Unter den Gefäßarten sind die zilindrischen, niedrigen Apothekenkrüge besonders hervorzuheben. Dann wird die Fabrik von Caffaginolo mit ihrer scharf rotbraunen Farbe wichtig und seit 1530 wird Urbino das beherrschende Zentrum. Hier herrscht ursprünglich die figürliche Malerei mit mythologischen Szenen, dann die rein ornamentale Groteskenmalerei. Technisch erweitert diese Fabrik die Wirkung der Malereien durch die Lüstrierung, d. h. durch den Gebrauch metallischer Lüsterfarben mit schillernden Reflexen. Deruta mit den schweren Prachtschüsseln, die auf dem Spiegel mit figürlicher und auf dem Rande mit ornamentaler Malerei verziert werden, und Gubbio mit seinem herrlichen Rubinlüster gewinnen allen Fabriken in dieser Hinsicht das Feld ab. (Abb. 173.) Diese Lüstrierung ist ein Überglasurverfahren und kann jeder anderen Majolika nachträglich hinzugefügt werden, was auch in Gubbio oft genug geschah. In der Spätrenaissance trat die Malerei wesentlich zurück hinter der bewegteren, stärkeren Plastik des Gefäßes, das nun in erster Linie dem Modelleur in die Hände kam. Wir sehen auch hier wieder das Streben dieses Zeitabschnittes nach stärker sichtbaren Wirkungen hervortreten.

In der Renaissancezeit wurde allmählich das Tongeschirr wenigstens teilweise durch das gläserne ersetzt. Der Mittelpunkt dieser Tätigkeit liegt in Murano-Venedig. Der Staat unterstützte mit größter Sorgfalt und Strenge aus Staatsinteressen das Gewerbe der Glasmacher, das im 16. Jahrhundert acht Millionen Dukaten dem Staatsschatze zuführte.

Bereits im Mittelalter hatte Venedig mit Arbeiten mancher Art, besonders Schmuck und Mosaik in durchgefärbten Glasfüßen großen Handel betrieben, der den in der Renaissance mit Hohlglaswaren weit übertraf. Die Quattrocentogläser sind von einfachen flachen Formen und nach orientalischen Vorbildern, wie es scheint, mit stark aufgetragener farbiger Emailmalerei geziert, die geometrische Muster, Flechtbänder, Weinlaub u. dgl. liebt. Es kommen aber auch figürliche Malereien, die Szenen des täglichen Lebens bevorzugen, auf den cuppa nuziale, den Hochzeitsbechern, vor. Neben diesem echten Glasemailschmuck malte man ferner auf die Rückwand der Glasseite mit gewöhnlichen Farben, die mittels eines Firnisses geschützt wurden.

Im 16. Jahrhundert wurde das malerische Prinzip aufgegeben. Man richtete jetzt das Augenmerk auf Durchsichtigkeit, Farblosigkeit, Klarheit der Masse, Leichtigkeit des Materials, Ebenmaß und Zierlichkeit der Formen. (Abb. 174.) Die zähe Flüssigkeit des Materials wird überall zum Ausdruck gebracht, der Phantasie des Glasbläsers Spielraum gelassen. Vor seiner Pfeife entstand der Körper, wurden Fuß, Henkel, Flügel usw. angeschmolzen, wobei wohl rote, milchweiße, blaue oder golddurchsprengte Stäbe oder Fäden zur Verwendung kamen: Maler, Vergolder, Graveur waren nicht vonnöten. Und wenn Fäden oder Bänder (letztere häufig geschuppt oder in ihren künstlichen Verschlingungen abwechselnd die weiße oder die blaue Seite hervorkehrend) in die Masse selbst eingelegt wurden, so bildeten sie doch nur Verzierungen der farblosen Gefäße. In der Anordnung solcher Fäden und Bänder ergibt sich eine unendliche Mannigfaltigkeit. Wie Längengrade in der Glasblase angebracht, erscheinen sie an aufrechten Gefäßen senkrecht, an Schüsseln radial; durch Drehungen der Blase erhalten sie Schraubenwindungen; durch Übereinanderlegen mehrerer Schichten entstehen die gestrickten Gläser; die Fäden können gänzlich in die Masse gebettet sein oder auch halberhaben liegen; an Tellern begegnen wir Filetstreifen in radialer Anordnung usf. Ebenso beliebt ist die Millefiori-Verzierung geblieben.

Abb. 173. Tondino von Giorgio Andreoli. Bezeichnet 1527 Mo. Go. da uguibo. Wappen der Vitelli. Sammlung Tordelli, Spalato. (Siehe Seite 242.)

Die Unterordnung in den Formen unter die Antike ist keineswegs slawisch. Die ihr entlehnten Motive, die flache Trinkschale auf einem Balusterständer, das Kelchglas, die Kanne mit hohem Henkel usw. erfahren freie Umbildungen, und zwar macht sich hierbei die Benutzung von Pflanzenformen sehr bemerkbar. Für alle die trichter-, glocken-, röhren-, schalenförmigen, ein- oder umgebogenen, ausgeschweiften oder eingedrückten usw. Kuppen lassen sich Blumenvorbilder finden, sogar die grünen Kelchblätter sind oft in angeschmolzenen Rippen zu erkennen, wie zu den gedrehten und verschlungenen Stengeln augenscheinlich Rankengewächse angeregt haben. (Bucher.)

Trotz aller Bemühungen konnten andere Städte, wie Florenz, Mantua, Rom, Verona dem überlegenen Venedig keinen Abbruch tun.

Im Zusammenhang mit den gewaltigen Fortschritten der Hohlglasindustrie und mit der großen Malerei ging Hand in Hand die Glasmalerei, die in Florenz einen besonderen Aufschwung nahm, da die bedeutendsten Meister Kartons zeichneten und die Glasmaler durch die steigende Verwendbarkeit der Schmelzfarben auf der Glastafel von den durchgefärbten, durch Bleistreifen verbundenen Glasstücken sich befreien konnten. Damit wich gleichzeitig der Mosaikcharakter vor der Bildwirkung zurück.

Abb. 174. Venezianische Flügelgläser. Im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. (Siehe Seite 242.)

Hier darf auch des italienischen Bucheinbandes gedacht werden, der gegen den Schluß des 15. Jahrhunderts eine neue Richtung nimmt.

Der Bucheinband des 16. Jahrhunderts verzichtet fast ganz auf das figürliche Ornament und bedient sich vorwiegend des verschlungenen Bandwerks. Es herrscht ein strenger architektonischer Geist in diesen Flächenverzierungen. Das Ornament ist nicht nur schön und schwungvoll gezeichnet, sondern auch sinngemäß verwendet. Stets ist der Rahmen vom Mittelfeld streng geschieden und der Titel, die Devise als notwendiger Teil der Gesamtkomposition behandelt, die durch Gold und Farbe belebt wird. Aus dieser Vorliebe für Farbe und Linie entstand das Ledermosaik, das Aufkleben verschiedenfarbiger, ausgeschnittener Lederstücke auf den hellen und dunklen Bezug nach einem eingepreßten Muster. Die Nachahmung und Beliebtheit dieser Schmuckart führte dazu, die ganze Komposition in eine größere Platte einzuschneiden, sie mit der Presse, häufig in starkem Relief abzudrücken. Zweifelsohne hat der Orient hier eingewirkt.

Venedig übernahm die Vermittlerrolle. Da die Lagunenstadt nach Mainz eine der ersten Städte gewesen war, in der die Buchdruckerei erblühte, so waren Gründe genug vorhanden, für das neue kleinere, handliche, in Massen hergestellte Buch auch einen leichten und schönen Einband zu beschaffen. Im wesentlichen läuft die Anordnung auf ein rundes oder mandelförmiges Mittelfeld hinaus, das von einem weiten Rechteck (genannt Rahmenfeld) umfaßt wird. Die Flächen füllen maureske Linien aus, die mit Goldstempeln in das dünn geschabte Leder eingepreßt wurden. Luthmer beschreibt einige besonders interessante venetianische Einbände vom Ende des 15. Jahrhunderts, die von ungewöhnlich schöner Technik sind. Der größere Teil des Deckels, der aus Flächen verschiedenfarbigen Leders zusammengesetzt ist, erhält seinen Schmuck dadurch, daß dies Leder in äußerst feinen Mustern ausgeschnitten und mit farbiger Seide hinterlegt ist. Dazu sind die Hauptlinien der Zeichnung durch eine auf dem schmalen Lederstreifchen mit beispielloser Zartheit ausgeführter Handvergoldung hervorgehoben. An den

durchschnittenen Stellen ist dabei das Leder bis zur denkbarsten Dünne abgeraspelt, so daß die Dicke des Schnittes nirgends zu sehen ist, ein Vorzug, der besonders da sich bemerkbar macht, wo ungeschickte Restaurationsversuche in stärkerem Leder daneben stehen. Die vollen Lederflächen sind außerdem mit kleinen Stempeln und Fileten (vielleicht auch Rollen) in diskreter Weise vergoldet; an einigen Stellen sind in Blindpressung mit schwachem Relief nachgeahmte alte römische Kaisermünzen zur Verzierung eingesetzt, ein Schmuck, der in den ersten Renaissanceeinbänden Italiens beliebt war und wohl am sichersten für die Anfertigung der fraglichen Stücke im Abendlande spricht.

In ähnlichen, von Mauren oder Griechen gehaltenen Werkstätten müssen die Bücher gebunden worden sein, die aus dem Verlage des großen Venetianer Hauses der Aldi hervorgingen, jene berühmten „Aldinen", die, wo sie heute einmal auf einer Versteigerung vorkommen, buchstäblich mit Gold aufgewogen werden. (Pabst.)

b) Deutschland.

Das Verhältnis der deutschen Renaissance zur italienischen kann man dahin charakterisieren, daß sie das gerade Gegenteil der italienischen ist; denn der deutsche Renaissancestil ist kein Raumstil. Insoweit der Grundrißentwurf sich nicht an feststehende Typen anschließt, besteht ihr Kompositionsgesetz in dem Mangel eines solchen; denn die größte Unbekümmertheit herrscht in der Anordnung der Räume, die nur nach Bedarf und Bequemlichkeit angelegt, dem ursprünglichen Grundrisse hinzugefügt werden. Erst die Spätrenaissance erstrebt im 17. Jahrhundert unter Einfluß Italiens symmetrische Grundrisse. Mit Vorliebe, und meistens, erhebt sich das Privathaus über einem langgestreckten Baugrunde, dessen Schmalseite der Straße zugekehrt ist. Der enge und nach der Tiefe des Hauses langgestreckte Hof wird gern an einer oder mehreren Seiten in den Stockwerken von offenen Gängen, welche auf Konsolen, zuweilen auf Säulen mit Bogen ruhen, umgeben. Die Stiegen sind als Wendeltreppen in die Ecktürme der Höfe verlegt, oder sie werden zur Seite des Eingangsraumes ohne weitere architektonische Vermittelung angeordnet. Die Räume, Stiegen, Hofhallen erreichen niemals jene Weitläufigkeit, hauptsächlich nicht die zur Planausdehnung entsprechende Höhenentwickelung, wie beim italienischen Hause. (Hauser.)

Aus der Art des Grundrisses geht der Aufbau hervor, der häufiger eine mehr oder minder malerische Gruppierung der Massen aufweist. Man empfand dies als so angenehm, daß man, sofern die Anlage von vornherein nicht oder nicht genügend eine derartig bewegte Massenverteilung bot, sie künstlich hervorrief durch Anbauten, wie Erker, Auslugten, Treppentürme, Giebel, Beischläge, Dacherker, Türmchen u. dgl. m.

Die deutschen Architekten hatten ihr künstlerisches Gefühl für diese unsymmetrischen Anlagen in dem Maße ausgebildet, daß man selten einen besseren Bau findet, in dem nicht trotzdem durch die feinfühlige Abwägung der Flächen und der Massen gegeneinander ein harmonisches Gleichgewicht herrscht. Die Künstler fanden eine wirksame Unterstützung durch die Gewohnheit, die Mauern zu verputzen; aber auch die einfache Backsteinfläche wirkte ruhig. In Norddeutschland wechselt man mit Backstein und Haustein ab, deshalb wirken die Bauten nicht selten unruhig, trotz der flächenhaft gebildeten dekorativen Einzelheiten. Die wichtigste keramische Erscheinung in der nordischen Backsteinbaukunst bilden entschieden die farbigen Glasuren, deren Technik unstreitig aus dem Orient stammt. Die Glasuren dienen einerseits zu dekorativen Zwecken, anderseits zur Erhöhung der Wetterbeständigkeit. In Bauten wie denen der Rathäuser zu Königsberg (Neumark) und Tangermünde findet sich das Höchsterreichbare der nordischen Backsteinbaukunst. Allmählich geht aus diesem Ziegelbau ein Terrakottenbau hervor, dessen Vollendung in den Leistungen des Meisters Statius van Düren im Fürstenhofe zu Wismar geboten wird. (Abb. 175.)

Beschränkt sich der Architekt auf einfache Wandflächen, in die nur die Fenster eingeschnitten werden, oder aus denen etwa nur der Erker vorsprang, so bemalte man die Fassaden, vornehmlich in Süddeutschland und in der Schweiz. Die Maler, zu denen so gefeierte Künstler wie H. Holbein d. J. zählen, behandelten die Fassadenwand entweder

als einfachen Malgrund für die Bilder, oder sie bauten eine frei erfundene Architektur, die die vorhandene Wandfläche ganz verschwinden macht, oder endlich sie wollen die fehlende architektonische Gliederung durch eine gemalte ersetzen. Auch Sgraffito kommt vor.

Im späten 16. und am Beginn des 17. Jahrhunderts wird endlich unter entschiedener Aufnahme des Pilasters und der Säulen in die Fassaden eine symmetrische Anlage erstrebt. Jedoch auch dann bleibt die spielerische Behandlung der aus Italien (aus den Niederlanden) überkommenen Bauglieder bestehen. Erst das spätere 17. Jahrhundert gelangte im Anschluß an Palladio zu klarerer Erkenntnis der antiken Säulenordnungen.

Die wichtigsten Anregungen gaben den deutschen Baumeistern die Bauten in der Lombardei und in Venetien. Die Werke der Maler und Bildhauer, die Kupferstiche und Holzschnitte des deutschen Kleinmeisters verbreiteten die Kenntnisse der italienischen Kunst. Darauf beruht nicht zum mindesten der vorwiegend dekorative Charakter der deutschen Baukunst dieser Jahrzehnte. Im Süden Deutschlands ist der italienische Einfluß stärker.

Auch die deutsche Renaissance ist, folgen wir weiter Hauser, im wesentlichen ein Profanbaustil, deshalb findet die glänzendste Entfaltung in den Städten und an den Schlössern des aufstrebenden Territorialfürstentums statt.

Bis in die Jahrzehnte 1520/30 verfügen wir überall über einheimische Meister, in deren Werken das Dekorative vorwaltet, Pflanzenornamente, Blumenranken, durchwebt mit Masken und anderem Figürlichen. Um die Mitte des Jahrhunderts tritt eine strengere, von genauerer Kenntnis der antiken Baukunst getragene Formgebung auf.

Betrachten wir Einzelheiten, so wird auch in der deutschen Baukunst jetzt der Säule eine besondere Wichtigkeit beigemessen. Man schwankt zwischen fast kandelaberartigen unklaren Formen und strengeren, reineren Bildungen hin und her. Die Pilaster werden ähnlich behandelt, meistens kanneliert, während die freistehende Säule oder der Pfeiler an den Arkaden der Höfe in den oberen Etagen eine hermenartige Stütze bevorzugen. Die Schäfte der Säulen liebt man mit Ornament zu versehen.

Das Fenster des öffentlichen und des Privatbaues ist mei-

Abb. 175. Portal mit Terrakotten vom Fürstenhof in Wismar.
Nach einer Photographie von Fritz Heuschkel (Inh. Carl Schomecker) in Wismar.
(Siehe Seite 244.)

stens gerade abgeschlossen und verhältnismäßig klein. Die Umrahmung wird der mittelalterlichen Form entsprechend abgeschrägt; gekuppelte und sogar dreifache Fenster werden angeordnet. Neben dem gotischen Fenster wird gleichzeitig auch das antike mit über der Wand vortretender Umrahmung und Verdachung verwendet.

Die reichste und für die Gesamterscheinung der deutschen Renaissancebauten maßgebendste Ausbildung erfuhren die Portale, Erker und Giebel, denn an diesen Bauteilen konnte die Zierlust sich ungehindert ausleben.

Das Tor wird meist rundbogig, selten gerade abgeschlossen und von zwei Pilastern oder Säulen mit Gebälk und Giebel umrahmt und von einem hohen, reich gegliederten und verzierten attikenartigen Aufbau bekrönt. Mit der Spätzeit wird auch hier die Form derber und kräftiger, es kommen die Ordnungen der Hochrenaissance und des Barockstiles zur Geltung.

Der Erker tritt als ein fast ganz selbständiger Bauteil vor die Fassade des Hauses vor. Er wird in die Mitte oder an die Ecke gestellt, oder zu mehreren an der Front des Hauses verteilt. Über rechteckigem, polygonem oder rundem Grundrisse baut er sich entweder vom ersten Geschosse an vorspringend oder auch wohl mit völligem Unterbau versehen auf. Die Stütze des Erkers wird als Säule oder Pfeiler mit energischer Profilierung oder als ein reich profilierter Bauteil gebildet, der konsolenartig vorspringt. (Abb. 176.)

Den aus dem Mittelalter übernommenen hohen Dachgiebel, der nicht nur über der Giebelschmalseite, sondern auch über den Langseiten errichtet wird, bewahrt die deutsche Renaissance. Er wird oft als Dekorationswand betrachtet, die das dahinterliegende Dach zu verdecken hat. Ohne Rücksicht auf die darunterliegende Fassadenwand wird er entweder ganz selbständig oder im Zusammenhang mit dieser gegliedert; er wird nach Etagen eingeteilt und durch Leisten und Pilaster mit Gebälken frei dekoriert. Der äußere Umriß wird durch Volnten, hermenartigem Schweifen- und Schnörkelwerk belebt, mit Figuren, Obelisken usw. geschmückt. (Hauser.)

Überall haben wir in Erinnerung zu behalten, daß eine organische Entwickelung des Stiles durch sein rein dekoratives Wesen ausgeschlossen ist, und nur in dieser Dekoration findet eine Veränderung zunächst zu größerer Reinheit, dann zu gesteigerter Ungebundenheit statt. Denn als die deutschen Renaissancebaumeister von ca. 1560 an sich bemühen, eine strengere und stärker abgewogene Gliederung an ihren Fassaden einzuführen, da ging die in sich ungebundene freie deutsche Renaissance an der bewußten und grundsätzlich gewollten Nachahmung der italienischen Baukunst zugrunde. Die Fassadenmalerei freilich stand noch immer in Blüte, ebenso die Sgraffittomanier.

Innig verbunden mit den architektonischen Bestrebungen der Zeit und doch seine besonderen Wege verfolgend, sucht sich der Holzbau innerhalb seiner Eigenart und seiner Grenzen mit den neuen Anforderungen abzufinden, denn wahre Monumentalität ist ihm versagt. Dennoch hat er sehr Vollendetes und vielleicht künstlerisch Abgerundeteres erreicht als der Steinbau. Ein weites Feld gehörte ihm ja auch, da er vom Steinbau erst im 15. und 16. Jahrhundert in den Städten verdrängt wurde. Ihm fiel besonders der Profanbau für den Bürger zu. Nach wie vor sondert sich der Holzbau technisch in Ständerbau (Fachwerk) und Blockbau.

In den niedersächsischen Städten nördlich des Harzes, wo der Holzbau in höchster Vollendung stand, tritt das Haus mit der Langseite an die Straße. Manchmal wird das Steinhaus mit dem Holzbau verbunden, so daß auf steinernem Untergeschosse Ausbauten in Fachwerk stehen.

Der oberdeutsche Holzbau ermangelt, sagt Lachner, der strengen Folgerichtigkeit der Konstruktion. Den Übergang von oberdeutscher und niederdeutscher Bauweise ist im nördlichen Hessen sichtbar. Ganz oberdeutschen Charakter weist Thüringen auf, d. h. die Häuser besitzen hier kein Zwischengeschoß und keine Rahmbalken; in den Rheinlanden und im Moseltal der Eifel herrscht oberdeutscher Baustil mit einer Neigung zu freierer Gruppierung (malerische Galerie in der Rheinpfalz und im Elsaß).

Scheiden wir Norddeutschland von Süddeutschland, so haben wir für die ersteren Landesteile die Periode des Überganges von etwa 1530—1550 anzunehmen, wenngleich

der sehr konservative Holzbau bis 1580 noch gotische Ziermotive verwendet. Die Konstruktion des Ständerbaues bleibt die nämliche wie in der Gotik, nur die einzelnen Bauteile erhalten einen andersartigen Schmuck, der allerdings allmählich in den Charakter des Steinbaues überlenkt. Die Kopfbänder behalten bis etwa 1560 ihre ältere dreieckige Strebenform bei; erst von 1550 ab machen sich allerlei Versuche bemerkbar, sie umzugestalten und in die Konsolenform überzuleiten. (Abb. 177.)

Von ca. 1580 verlieren die alten schrägen Stützen vollständig ihren Holzcharakter, und an ihre Stelle tritt eine langgezogene Voluntenform. An den Schwellen erobert sich eine ganze Reihe neuer Ziermotive das Daseinsrecht, zunächst dadurch, daß sie als selbständiges Bauglied frei behandelt werden. Ein besonders beliebtes Motiv ist die „Schiffskehle", die dadurch erreicht wird, daß man die untere Schwellenkante durch eine nach beiden Seiten in eine Spitze auslaufende Hohlkehle verziert. Im Gegensatz zu dieser mit dem Gedanken der Konstruktion eng verwachsenen Schmuckart löst sich die besonders in Hildesheim beliebte Einteilung der Schwelle in Felder ganz von ihr los.

Abb. 176. Toplerhaus zu Nürnberg. Erbaut 1590.
Nach einer Photographie von F. Albert Schwartz in Berlin. (Siehe Seite 246.)

Der Bildschnitzer wird nun zum Erzähler, den die Architektur mit ihren Anforderungen nicht mehr bekümmert. Diese Bilderfriesschwellen bezeichnen unleugbar den Höhepunkt der deutschen Holzbau-Ornamentik. Auch der Ständer, der in der gotischen Periode und in der Frührenaissance durchweg unbeschützt blieb, da er durch die vorgenagelte Fensterlatte in zwei ungleiche Hälften zerlegt wurde, wird in der eigentlichen Renaissance (seit 1580) dem Schmuckprinzip eingefügt, indem man den unteren Teil frei als Basis behandelt, den oberen als Balustersäule oder als Herme in phantastischen Bildungen ausschnitzte.

Wenngleich alle Bauteile farbig behandelt werden, so nehmen die Schutzbretter unterhalb der vorgekragten Geschosse dennoch eine besondere Stellung ein; denn sie wurden nur bemalt. In der eigentlichen Renaissance verschwinden diese Bretter.

Kamen in den östlichen Teilen Niedersachsens hauptsächlich Riegelbänder in den Fensterbrüstungsfeldern zur Verwendung, so wurde in den westlichen Gebieten von Goslar ab und in Westfalen in der Regel deren Ausfüllung durch ganze Platten bewirkt.

In den meisten Fällen unterscheidet sich die Behandlung dieser Platten wesentlich von jener der Riegelbänder. Während letztere stets mit den benachbarten Konstruktionsteilen in einer Flucht liegen, treten die Fensterbrüstungsplatten häufig zurück und verhindern so das Überwuchern der Konstruktion durch das schmückende Beiwerk.

Zu der Bekleidung der Brüstungsplatten dienten sowohl figürliche als auch ornamentale Schnitzarbeiten. Die für sich abgeschlossenen Tafeln finden wir als wirkliche Bildertafeln mit geeigneter Umrahmung aufgefaßt. Eines der beliebtesten Ziermotive ist das Fächerrosettenornament, das bis tief in das 17. Jahrhundert beliebt ist, obwohl in der eigentlichen Renaissance an deren Stelle des Flachornament tritt, das symmetrisch geordnet, sich aus Rankenwerk, Spirallinien, Bandverschlingungen u. ähnl. m. zusammensetzt.

Von 1620 ab beginnt, wir folgen weiter Lachner, das scharfgerandete Flachornament einer mehr naturalistischen Musterung zu weichen. Schnüre mit Quasten, Blumen und andere der Textiltechnik entlehnte Motive greifen Platz; bei etwaigen Überschneidungen der Formen scheute man sich nicht, aus der Hauptebene zu rücken, ohne es doch zu einer wirklich plastischen Technik zu bringen. Figürliche Darstellungen, sittenbildliche Darstellungen, Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, mythologische Figuren usw. weisen besonders oft die Häuser in Hildesheim auf. Die Fenster werden bis ca. 1550 einfach rechtwinklig gebildet, dann wird der gotische Vorhangbogen übernommen und dadurch der Ständer zum Fensterrahmen herabgesetzt; erst die Renaissance mit ihren geradlinigen Fenstern gab dem Ständer seine konstruktiven Rechte zurück.

Wenn schon an den Steinhäusern die Tür, besonders in den holzverkleideten Zimmern mit großer Liebe behandelt wurde, so erst recht im Holzfachwerkhause. Die Torfahrten wurden in der Frührenaissance mit dem Vorhangbogen, in der späteren Zeit mit dem Rundbogen oder dem geraden beschnitzten Kurzbalken überdeckt. Den kleinen Haustüren gibt man entweder ein Umrahmungsprofil oder schnitzt aus den Ständern Säulen und Hermen heraus.

An den Innentüren überrascht uns in dieser Periode der außerordentliche Reichtum der Einzelformen, von denen wir jedoch nur einige der interessanteren in Betracht ziehen können.

Häufig tragen freistehende Säulen ein weit vorspringendes Gebälk; man versuchte also mittels geeigneter Formen den Gegensatz von Stütze und Balken klarer zum Ausdruck zu bringen, als es eine einfache Profilumrahmung vermochte. Gestattete es die Zimmerhöhe, so folgte dem Gebälk ein weiterer Säulenaufbau in bescheideneren Verhältnissen, welcher die eigentliche Bekrönung vorbereitete; in jedem Fall war aber eine solche vorhanden, sei es in Gestalt einer horizontalen Überdachung, sei es als Giebeldreieck mit Rinnleiste.

Von allen Werken dieser Art ist in Norddeutschland das großartigste das Knochenhaueramtshaus in Hildesheim (1529).

Es ist ein riesig aufgetürmter Giebelbau, im Erdgeschoß mit zwei kleinen Erkern ausgestattet, darüber die Fenster eines Halbgeschosses, in der Mitte ein weites Bogenportal, das in seiner Einfassung mit geschnitzten Kandelaberjäulchen, Putten und Festons den frühen Eintritt der Renaissance bezeichnet. Darüber erheben sich, mit weit vorgestreckten Balkenköpfen herausgebaut, vier obere Stockwerke, von denen zwei dem Giebel angehören. So bewirken fünf Reihen mächtiger Konsolen mit ihrem reichen Schnitzwerk, verbunden mit dem ebenso verschwenderisch geschmückten Schwellbalken einen unvergleichlich malerischen Effekt. Die Behandlung der Formen weicht aber von dem in Braunschweig und Halberstadt Üblichen erheblich ab und begründet die später an allen Hildesheimer Bauten wiederkehrende Auffassung. Diese besteht darin, daß die feine durch Auskehlen, Einkerben und Unterschneiden gewonnene plastische Gliederung fortfällt, und an ihrer Statt die Schwellbalken in rechteckigem Durchschnitt einen ununterbrochenen Friesstreifen darstellen, der mit flachgeschnitzten Ornamenten ausgefüllt wird. Ebenso erhält die Unterseite der Hölzer zwischen den Balkenköpfen eine Verschalung, auf welcher ornamentale Muster aufgemalt werden. Einerseits erkennt man in dieser Vereinfachung der Grundform die Einwirkung des Steinstils, anderseits in dem Zurückdrängen plastischer Gliederung das Streben nach malerischer Dekoration. Auch die Fensterbrüstungen werden durch aufgemalte Fächermuster belebt.

Unerschöpflich reich ist der plastische Schmuck an dieser großartigen Fassade. An den Konsolen herrschen mittelalterliche Elemente vor, in derber humoristischer Auffassung; in den Friesen dagegen sind die Motive der Frührenaissance in musizierenden und spielenden Putten in Blumen- und Fruchtschnüren, in Kandelaberjäulchen u. dgl. m. überwiegend. An der Seitenfassade sind die mittelalterlichen Formen, die gotischen Blattranken u. dgl. noch in Kraft. (Lübke.)

Abb. 177. Giebel eines Hauses in Osnabrück, Kranstraße 7. (Siehe Seite 247.)

Wenn unser Blick bei der Einzelbehandlung der Steinbauten mit Vorliebe auf Nürnberg sich hinlenkt, so liegt der Grund darin, daß sich hier der deutsche Renaissancebau als Steinbau in besonders scharf heraustretender Charakteristik darbietet.

Die ersten Renaissancebauten werden in den dreißiger Jahren des Jahrhunderts errichtet.

Hierzu gehört das Tucherhaus, dessen Hof mit dem in Quadern aufgeführten Hauptgebäude und den hölzernen Galerien von besonderem Reize ist, überall findet sich eine eigenartige Mischung gotischer und renaissanceartiger Motive. Die Fenster sind gotisch gebildet, die Lisenen zeigen gotisches Bauwerk, während die zierlichen Nischen zwischen ihnen Ziermotive der italienischen Renaissance aufweisen. Erst gegen Ausgang des Jahrhunderts vermögen sie sich ganz durchzusetzen, wie etwa im Imhofschen Hause. Das Äußere des Hauses gegen die Straße ist einfach, aber durch prachtvolle Dacherker auf flott geschnitzten Konsolen ausgezeichnet, geschmückt mit Pilastern, Säulchen, kraftvollem Gesims und gotischem Maßwerk. Im Hofe, dem Eintretenden zur Rechten, liegt der runde Treppenturm mit steinerner Wendelstiege, von einem Maßwerkgeländer umzogen. Links dagegen erhebt sich auf Arkaden über achteckigen Pfeilern in drei Geschossen eine Holzgalerie, die nach den Hintergebäuden und einer zweiten dort angebrachten kleineren Wendeltreppe führt. Die elegante Ausbildung dieser Galerien mit ihren kannelierten Säulen, den geschnitzten Bögen, den Maßwerken der Brüstungen, endlich dem reichen Kranzgesims, das alles noch gehoben durch den tiefbraunen Ton des Holzes, ist von unübertroffener Schönheit. (Kugler.)

Aus der Zeit der Spätrenaissance, die sich bewußt um Korrektheit und Formenstrenge bemühte, stammt als das vollkommenste Beispiel in Nürnberg das Pellersche Haus, 1605 von Wolff erbaut. Das Haus liegt, wie häufig in Nürnberg, nicht mit dem Giebel, sondern mit der Langseite nach der Straße. In das als Sockel behandelte, in schwacher Rustika aufgeführte Erdgeschoß sind die runde, breite Pforte und kleine Rundfenster eingeschnitten. Die vier Etagen — die des breiten Frontgiebels einbegriffen — weisen Pilasterstellungen auf; in der Spitze des Giebels haben Hermenpilaster ihren Platz gefunden.

Abb. 178. Augsburg bietet Kaiser Ludwig dem Bayer Schutz. 1350. Fresko am Fuggerhaus in Augsburg. Nach einer Photographie von Fr. Hoefle in Augsburg.

Die Tendenz der beherrschenden Baulinien in der Schauseite geht auf Höhenentwickelung aus. Der alte gotische Vertikalismus herrscht unter den Formen der Spätrenaissance. Die Front ist in Pfeiler und Fenster ausgelöst, aber die Schauseite zwingt den Innenbau!

Die neue Auffassung offenbart sich auch recht deutlich in verschiedenen Einzelheiten. Alle Zimmer liegen auf gleicher Höhe; die Tür, der Erker, der Balkon, der Abschluß des Giebels sind in der Mitte der Fassade angelegt, anderseits beweist die Bewahrung des Erkers noch das Nachleben der altbeliebten „malerischen" Gruppierung bei der Anlage deutscher Privatbauten. Die Abschwächung der Massen führte der Baumeister von unten nach oben folgerichtig durch. Auf einem schweren ungegliederten Sockel bauen sich drei Stockwerke auf, die mit rustizierten, dorischen, ionischen, glatten, leicht ornamentierten Pilastern abgesetzt sind. Dünne Hermen gliedern den Giebel. In derselben Weise behandelte der Architekt die Fensterbrüstungen und Übermauerungen. Die Absicht des Baumeisters, durch schwere Massen die verhältnismäßig geringen Breitenmaße zu besiegen, mißglückte. Die starken Pilaster kommen infolge ungenügenden Kontrastes nicht zur Geltung, ertrinken sozusagen in den vielen Fensteröffnungen. Deren Übermauerung ist ferner zu gering, die konsolartigen Schlußsteine sind besonders im zweiten Stockwerk viel zu schwer; das Ornament, in Bandwerk, Rollwerk, Girlanden ausgeführt, dient zu sehr als „Dekoration", wie auch die Spielsäulen auf den Giebelecken. Stärker machen sich die renaissanceartigen Formen im Hofe geltend, obgleich die Bogen zu breit und zugedrückt, die Pfeiler zu massig wirken. Auch äußert sich die Gotik zu unbekümmert im Ornament, um nicht die Harmonie des Gesamteindruckes zu schädigen.

In Augsburg begegnen wir, wie in den österreichischen Ländern, früh unmittelbaren und starken Einwirkungen von Italien. Das bedeutendste Beispiel erwächst uns in dem Hause der Fugger. Die Fassade ohne allen architektonischen Schmuck war als Putzbau auf reichen Gemäldeschmuck berechnet. (Abb. 178.) Die Höfe umfaßten toskanische Säulen, Arkaden und gewölbte Gänge. Ebenso früh tritt in Sachsen und Schlesien der italienische Geschmack in oft unmittelbaren Anlehnungen auf. In den norddeutschen Küstengebieten begegnen sich niederländisch-italienisierende Einflüsse, besonders in Hamburg und in Danzig, mit oberitalienischen, wie etwa im Fürstenhofe zu Wismar, der die Erinnerung an den Palazzo Roverella in Ferrara wachruft. (1533.)

Aus der norddeutschen Renaissance, aus ihrem Kampfe mit Gotik, italienischer Dekoration und mit Erinnerungen an den Holzbaustil im Steinhause sei das Gewandhaus in Braunschweig erwähnt, das 1590 durch die Meister Magnus Klinge und Balzer Kircher ausgeführt wurde.

In der Anordnung der Geschosse sah man sich durch die alte Anlage des vorhandenen Baues, der noch in frühgotische Epoche hinaufreicht, gebunden. Daher die niedrigen Stockwerke, welche mit der gewaltigen Höhe des Baues wunderlich kontrastieren. Es ist ein riesiger Giebelbau, der seine hohen Stirnseiten westlich gegen den Altstädtischen Markt, östlich gegen die Poststraße kehrt. Die Ostfassade ist bei der niedrigen Stockwerkhöhe durch gekuppelte Fenster und sparsam ausgeteilte Säulenstellungen mit feinem künstlerischen Takt rhythmisch belebt. Dem Erdgeschoß liegt auf Pfeilern mit gedrückten Korbbogen eine Halle vor, die gotische Kreuzgewölbe auf zierlichen Renaissancekonsolen eindecken. Dieselbe Bogenform kehrt an der kleinen Loggia des ersten Stockes und an den mittleren Fensteröffnungen der übrigen Stockwerke wieder. Gotische Reminiszenzen finden sich an der Maßwerkbrüstung der Loggia und den Einfassungen der Fenster, zu welchen in den oberen Geschossen jedoch noch die hier beliebten Eierstäbe kommen. Das Ganze ist trefflich in Sandstein ausgeführt und durch reiche Vergoldung ausgezeichnet. Die klare Einteilung, die volle Meisterschaft in der Anwendung der antiken Formen, die maßvolle Beimischung barocker Elemente, endlich die hohe Sicherheit in der Behandlung des Ornamentalen und Figürlichen geben dieser Fassade einen hervorragenden Wert. (Lübke.)

Wenngleich es richtig ist, daß die Kunst der deutschen Renaissance in erster Linie von dem Bürger getragen wird, so dürfen wir doch an der Bautätigkeit der deutschen Fürsten in dieser Zeit nicht mit Stillschweigen vorübergehen; denn diese faßte wohl seltener, aber dann auch großzügiger das ganze Wollen und Mühen zusammen.

Im Ausbau des Heidelberger Schlosses bricht sich die deutsche Renaissance am stärksten Bahn im Ott-Heinrichbau, selbst wenn wir Entlehnungen von oberitalienischen Palastbauten als bewiesen annehmen. Der Reichtum der Schauseite, der feine und selbständige Geschmack des Schmuckwerks haben dem Bau mit Recht die allgemeinste Bewunderung zugetragen. Die ganze Disposition der Fassade hat als beherrschende Linie die altbeliebte vertikale Höhenrichtung beibehalten, aber durch reich ornamentierte Gesimse auf den Pilasterordnungen ist anderseits die Horizontallinie zu genügend starker Betonung

Abb. 179. Schloß Güstrow. (Siehe Seite 254.)

gekommen. Verständnisvoll hat der Architekt die Massen des Kellergeschosses als wirkungsvolles Fundament ruhig gehalten. Das durch langgestreckte Pilaster gegliederte Erdgeschoß nimmt in den derb eingeschnittenen Rustikablöcken der Stützen den Ton, der im Kellergeschoß angeschlagen war, nochmals auf, um anderseits durch den Schmuck der Fenster, durch den Triglyphenfries auf den überströmenden Reichtum des ersten Stockwerkes vorzubereiten. Zierliche korinthische Pilaster rahmen hier je zwei Fenster und eine Nische mit einem Bildwerk ein, im zweiten Stockwerk treten der sonst gleich behandelten Fassade Halbsäulen vor.

Dem Reichtum der ganzen Schauseite entspricht der Portalbau. In freier Nachbildung eines römischen Triumphbogens öffnet er sich mit einer großen Bogenpforte, zu deren Seiten schmale Fenster zur Erleuchtung des Vestibüls angebracht sind. Vier Pilaster mit reich behandelten Atlanten, die beiden äußeren bärtig, die beiden inneren jugendlich und bartlos, tragen mittelst ionischer Voluten das vorspringende Gesimse. Am Sockel und der Portaleinfassung sowie den tiefen Türlaibungen sind in feinen Flachreliefs Trophäen mit Waffen aller Art dargestellt. In den Zwickeln über dem Bogen reichen Viktorien Palmen und Kränze dar. Die Attika enthält in der Mitte die Widmungsinschrift, an den Sockeln musikalische Instrumente. Darüber folgen im oberen Aufbau zwei reich bekleidete Karyatiden, welche das große Mittelfeld mit dem kurfürstlichen Wappenschilde, dem pfälzischen und dem bayrischen, einnehmen. (Kugler.) Der schöne warmrötliche Ton des Heilbronner Sandsteins verstärkt noch einen Eindruck, der in der Tat geradezu einzig in Deutschland dasteht.

Ganz anderer Art ist das gewaltige Stadtschloß, das der Herzog Wilhelm IV. sich in Landshut von 1536—1543 erbaute.

Die Wirkung dieses Residenzschlosses ist nicht, wie bei gotischen Bauten vorwiegend, durch den Umriß und malerische Einzelheiten bedingt, sondern beruht lediglich auf den architektonischen Verhältnissen des Baues und dem Zusammengehen mit einem freien Platze, einer breiten Straße, wie es die Renaissance für Palastbauten fordert.

Durch das einfache Portal kommt man in eine Halle mit rundbogigem Gewölbe, das von roten Marmorsäulen, und zwar vier freistehenden und acht Wandsäulen mit Renaissance-Kapitellen, getragen wird.

Für die kunsthistorische Bedeutung des Hauptgebäudes ist schon das Äußere bezeichnend. Die Fassade an der Ländgasse ist dreistöckig, das Erdgeschoß ein schwerer Rustikabau, in der Mitte das Portal, zu beiden Seiten je drei Fenster. Der Schluß des rundbogigen Tores und der gerade geschlossenen Fenster ist aus Keilsteinen gebildet. Ein kräftiges Gesims trennt das Erdgeschoß von den zwei oberen Stockwerken. Acht Pilaster fassen je ein Fenster des zweiten und dritten Stockes zusammen. Die Fenster des ersten Stockwerkes sind rechteckig; der obere Rahmen springt simsartig vor und ist im Dreiecks- oder Rundgiebel überdacht. Die Fenster des zweiten Stockwerkes zeigen nur die einfachen rechteckigen Rahmen. Statt des Mittelfensters ist ein steinernes Wappenrelief eingelassen mit der Unterschrift Lud. Utr. Bav. Dux. Es ist das herzoglich bayrische Wappen der Zeit, aber im Beiwerk nicht nach den Gesetzen der damals noch strengen deutschen Heraldik, sondern mit jener Freiheit behandelt, wie sie in Italien üblich war.

Die gleiche architektonische Gliederung wie an der Fassade zeigt der ganze übrige italienische Teil außen sowohl, wie innen im Hof, wo die Arkaden, auf dorisierenden Säulen mit attischer Basis und Plinte ruhend, das Rustikageschoß vertreten.

Um den Hof ziehen sich auf drei Seiten rundbogige Arkaden; der westliche und östliche Arkadengang zeigt grätige Kreuzgewölbe ohne Stuckornamente und ohne Deckenmalerei.

Den engen Zusammenhang der Landshuter Residenz mit dem Palazzo del Te in Mantua zeigt schon eine Betrachtung der Fassaden beider Bauten: besonders augenfällige, verwandte Punkte sind die Zusammenfassung zweier Stockwerke durch Pilaster, ein schon bei Bramante und L. B. Alberti vorkommender Gedanke, sowie die Verwendung eines geraden Keilsteinschlusses an den Fenstern und der Wechsel von runder und spitzer Fensterbedachung, was mit den betreffenden Teilen am Palazzo del Te übereinstimmt. (Bassermann-Jordan.)

Ein Fürstenschloß, dem der Charakter der Burg durchaus fehlt, erbaute seit 1600 Maximilian, der große Kurfürst von Bayern, in München. Die Kardinalpunkte der alten

Abb. 180. Rathaus in Augsburg. Von E. Holl. (Siehe Seite 254.)

Anlage sind die sechs größeren und reicher ausgestatteten Höfe, in deren Form, künstlerischer Ausschmückung und wechselseitiger Verbindung der Architekt eine Leistung ersten Ranges geschaffen hat. Alle Feinheiten eines durchgebildeten Entwurfs sind in diesem meisterhaften Grundriß zur Geltung gekommen. Damit ist der Grundsatz der symmetrischen regelmäßigen Anlage durchweg angenommen. Der in Backstein errichtete Bau hatte auf jede architektonische Belebung in der Fassade außer der durch zwei Prunkportale verzichtet und seine künstlerische Vollendung durch Fassadenmalerei erhalten. Im Innenbau ist als für diese Zeit der Treppentürme die Kaisertreppe wichtig, die in einfachem, durch mehrere Absätze gebrochenen Lauf, aber in großartigen Abmessungen zum Hauptgeschoß emporführt. Das ansteigende Gewölbe der Treppe ist in feiner Weise mit

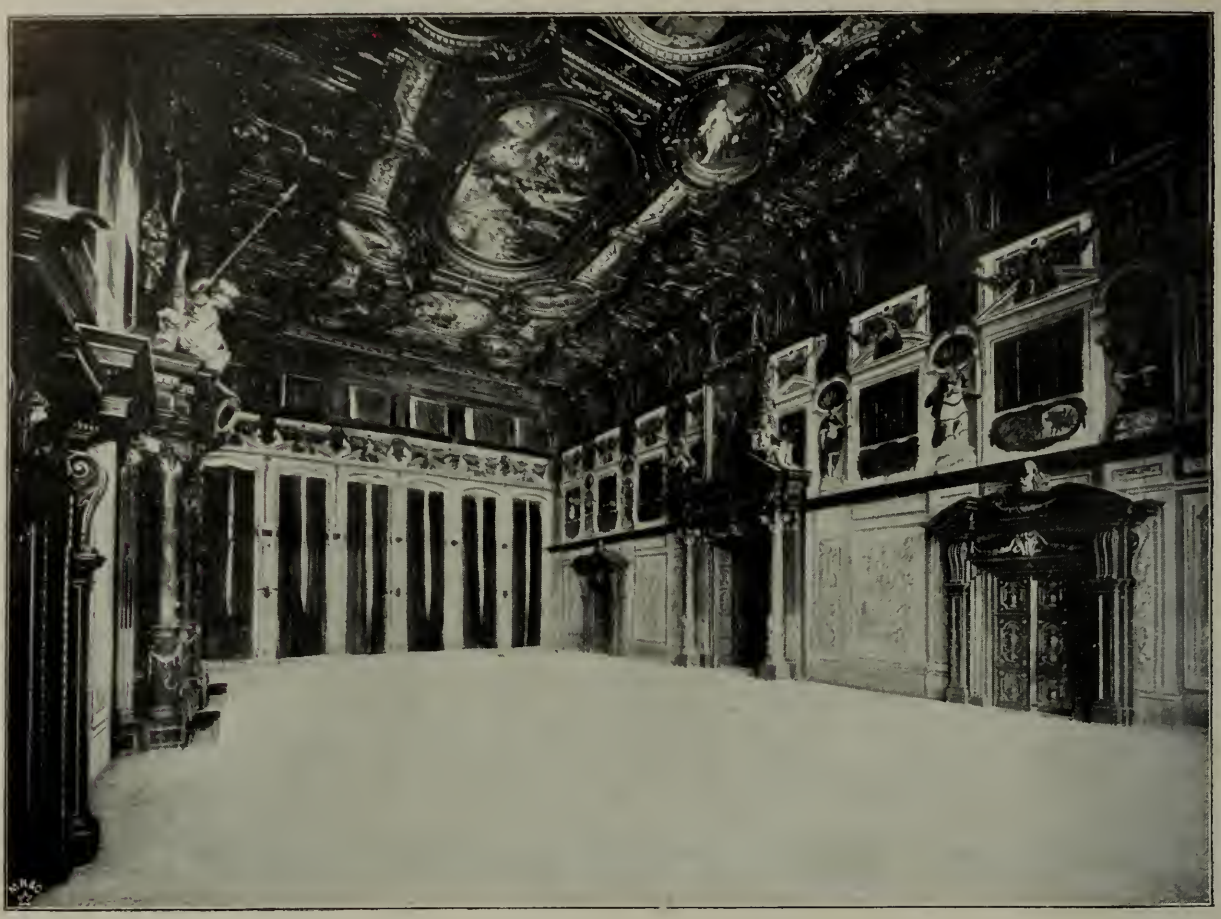


Abb. 181. Der goldene Saal im Rathause zu Augsburg.
Nach einer Photographie von Fr. Hoefle in Augsburg. (Siehe Seite 256.)

Stuckornamenten gegliedert, die Felder sind aber mit Freskobildern belebt, leicht und reich zugleich. Auf den Podesten der Treppe enthält die Hauptwand eine prächtige Nische in weißem Stuck mit überlebensgroßen Statuen bayrischer Fürsten, das Ganze von wahrhaft majestätischer Wirkung. (Lübke-Kugler.)

Anderer Art, eine interessante Verbindung von Burg und Schloß, bietet das Güstrower Schloß, das F. Parr auf Befehl Herzog Ulrichs bis 1566 erbaute. (Abb. 179.) Das Schloß erhebt sich am südlichen Ende der Stadt als ein mächtiger Bau über einem hufeisenförmigen (!) Grundriß, dessen Fassaden an den Ecken wie in der Mitte hohe, von Türmen flankierte Pavillons vortreten. Der Grundriß, das imitierte Quaderwerk, die Pavillons mit ihren steilen Dächern und zahlreichen Schornsteinen erinnern an die französische Renaissance, während die hohen angetreppten Giebel deutscher Art sind, wie auch der Mangel an Innentreppen und Korridoren die heimische Sitte der Zimmeranordnung durch die ganze Tiefe der Flügel verrät.

Das Gebiet des Profanbaues wird in der Zeit der Renaissance auch in Deutschland weit umfangreicher und weit gepflegter. Nächst den erwähnten Bauaufgaben, Bürgerhaus und Fürstenschloß, beschäftigten die Künstler mehr als je Zeughäuser, kommunale Gebäude anderer Art, wie Wagen, Getreidehallen, Zunfthäuser, Universitäts- und Schulgebäude usw.

In erster Linie stehen noch immer die Rathäuser. Deutschland ist überreich daran. Aus der Frührenaissance, auch selbst aus der späteren sind aber wirkliche Neubauten weit seltener als ältere Gebäude, denen mit tadellos sicher-naivem Geschmack Teile neuzeitlicher Art hinzugefügt wurden. Eine große Rolle spielen hier angebaute Hallengänge mit Altanen, Freitreppen und Erker, Portale. Einzelne Beispiele, wie in Freiburg i. Br., Rothenburg o. T., Görlitz, Cöln a. Rh., Paderborn usw. besprechen, heißt andere wie Lübeck, Schweinfurt, Konstanz, Ulm usw. um berechtigte Erwähnung bringen. Gegen den Schluß der Renaissance entstanden vor allem die Meisterwerke in Augsburg von E. Holl (Abb. 180), in Nürnberg von E. K. Holzschuher und in Bremen von Hans Lüder v. Bentheim; der erstgenannte Bau eine völlige Neugründung, die beiden

Abb. 182. Der englische Gruß von Veit Stoß.
In der St. Lorenzkirche in Nürnberg. 1518. (Siehe Seite 256.)

anderen reizvolle und kühne Umkleidung bzw. Erweiterungsbauten alter gotischer Bauten. Elias Holl bricht nahezu völlig mit der alten Tradition, und es ist deshalb sein Werk entwickelungsgeschichtlich wichtiger als etwa das Rathaus in Bremen, obgleich dies anziehender und persönlicher in seinen Ausdrucksmitteln ist.

Das Rathaus in Augsburg baut, nach Kugler, sich über ein regelmäßiges Rechteck in drei Geschossen mit vier Fensterreihen auf. Während die vier Ecken mit einer kräftigen Galerie als Altane abschließen, steigt der mittlere Teil jeder Fassade noch um zwei Stockwerke höher empor und schließt dann mit hohen Giebeldächern, welche kreuzförmig einander durchschneiden. Der Hauptgiebel, der als der breitere auch an Höhe den Quergiebel überragt, ist auf beiden Enden mit dem Wahrzeichen der Stadt, dem Pinienapfel auf einem Bronzekapitäl, bekrönt. Die äußere Architektur wirkt in ihren exakten Formen akademisch, aber die Silhouette mit Türmen und Giebeln ganz lebendig.

In diesem Rathause bewundern wir den Rathaussaal in Deutschland schlechthin, insofern der „goldene Saal" sicher der reichste von allen ist und in maßgebenden Prinzipien allgemeine Grundzüge bekundet. Er ist halb so breit wie lang und fast so hoch wie breit, hat also vorzügliche Verhältnisse. (Abb. 181.)

Wenngleich auch in Deutschland die Bildhauerei in erster Linie noch der Kirche diente, so schmückte sie doch immer mehr auch das Privathaus.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts macht sich die deutsche Plastik von der Architektur frei. Die architektonischen Werke in dieser Spätgotik streben ja auch innerhalb der architektonischen Formsprache nach größerer Einfachheit, so daß für die Plastik ständig weniger Raum war. Sie wird jetzt in erster Linie herangezogen für Altäre in der Kirche und im Hause und für Grabdenkmäler.

Wie wir schon betonten, entwickelte sich langsam in Deutschland, vor allem an den Grabdenkmälern und aus dem Zwange, Gefühle auszudrücken, ein gesunder Realismus. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigt sich das Bemühen immer stärker. Man studierte zwar den Körper als Nacktfigur noch wenig, aber um so sorgsamer die Köpfe, Hände und Füße. Die Auffassung und Behandlung der Gewänder leidet allerdings noch immer darunter, daß das Gewand und der Körper als zwei voneinander getrennte Gegenstände behandelt werden; anderseits aber werden die schweren, gefütterten Stoffe mit realistischer Treue sorgsamst wiedergegeben. Die Hauptkraft der Bildner der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beruht vornehmlich in der Schilderung der Stimmung, im Ausdruck inneren Lebens, das ja einer gewissen, erhabenen Größe entbehrt, aber die weicheren Regungen des Gemütes, die Äußerungen der mütterlichen Liebe, des Leidens und des Mitgefühls in einer nicht selten ergreifenden Weise darstellt. Das Streben nach Wahrheit ging in dieser Zeit in naiver Weise mit den religiösen Vorstellungen eine eigenartige Verbindung insofern ein, als die Bildhauer nicht davor zurückschreckten, die Heiligenfiguren mit den Gesichtszügen des Modells auszustatten. In Süddeutschland ist auch diesmal unstreitig der Schwerpunkt der ganzen Entwickelung zu suchen.

Im schließenden 15. Jahrhundert übernahm zunächst Nürnberg die Führung, um sie während der eigentlichen deutschen Renaissance, also von etwa 1500—1550, unbestritten zu behalten.

Wir haben in Nürnberg eine Reihe von Meistern, die auf allen Gebieten als Bildhauer tätig gewesen sind. Unter ihnen ragen drei Bildner hervor, Adam Krafft, Veit Stoß und Peter Vischer, die eigentümlicherweise in drei verschiedenen Materialien sich besonders auszeichneten. In Holz arbeitete mit Vorliebe Veit Stoß, in Stein Adam Krafft, in Erz Peter Vischer.

Veit Stoß schnitzte auch sein berühmtestes Werk, den englischen Gruß in der Lorenzkirche, in Holz (1518). (Abb. 182.)

Der Engel und Maria stehen einander zugewandt in einem Kranz von Rosen, in dem sieben kleine runde Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben der Maria angebracht sind. Auch hier zeigt es sich, daß Veit Stoß wenig Talent besitzt, seine Komposition abzurunden; daß er, verleitet von der Freude an der Einzelbildung, die Köpfe nicht zusammenarbeitete, einen wirklich gesammelten Ausdruck wahrer und tiefer Empfindung nicht geben kann; daß er aus Freude an seiner Technik sich namentlich bei der Gewandbehandlung in Spielereien verliert, so daß der gesamte Eindruck der Veit Stoßschen Werke keineswegs als ein wirklich abgeklärter erscheint.

Adam Krafft ist für uns der Vertreter der Steinbildhauerei in Nürnberg. Seine Schöpfungen ordnet er, sobald er sich nicht auf die großen malerisch aufgefaßten Reliefs

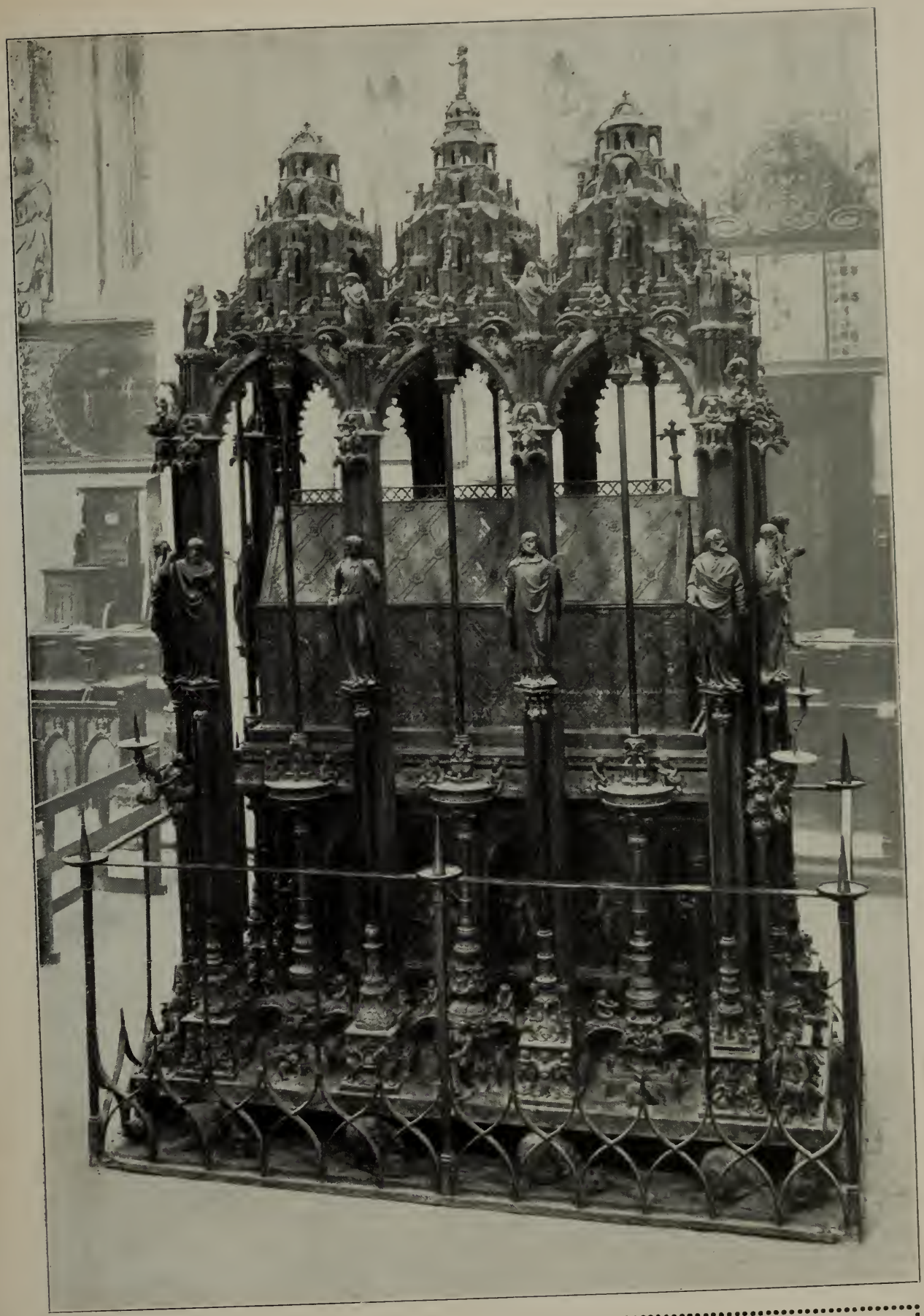


Abb. 183. Sebaldusgrab von Peter Vischer in Nürnberg.
(Siehe Seite 258.)

Abb. 184. Das letzte Abendmahl. Mittelteil des Holzschnitzwerkes von Tilman Riemenschneider in Rothenburg o. d. T. (Siehe Seite 260.)

einläßt, klar und übersichtlich, zweckvoll an. Die Gestalten bildet er kräftig untersetzt, behandelt die Gewandung einfach und im Zusammenhang mit den Körperbewegungen. Ein gesammelter ernster Ausdruck, ein tiefes Empfinden schenken diesen Figuren den Charakter einer echten bildhauerischen Kraft.

Der unstreitig hervorragendste von den drei Künstlern war Peter Vischer, dessen Hauptwerk, das Sebaldusgrab in der St. Sebalduskirche zu Nürnberg (etwa 1507 begonnen), auch heute noch zu den populärsten Werken in Deutschland zählt.

Der silberne Sarkophag, der die Gebeine des St. Sebaldus enthält, steht auf einem hohen Untersatz, an dessen Längsseiten je zwei Reliefs mit Szenen aus dem Leben des Heiligen sich finden, während an den Schmalseiten die Statuetten des heiligen Sebaldus und als Gegenstück der Künstler selbst im Arbeitsanzug stehen. Auf acht schlanken gotischen Pfeilern ruht in Form von drei Wölbungen der Baldachin. An den Pfeilern stehen die etwa zweidrittel lebensgroßen Statuetten der zwölf Apostel, darüber die kleineren Figuren der Propheten und als Abschluß des Ganzen über der mittleren Kuppel das Christkind mit der Weltkugel. Der übrige plastische Schmuck ist rein dekorativer Art, der antiken Mythologie, dem alten Testament und dem täglichen Leben entnommen. (Abb. 183.)

Peter Vischer zeigt sich zunächst in den Reliefs als ein Meister der echten Reliefkunst. Er erzählt in außerordentlich treffender, klarer, übersichtlicher Weise. Die Apostel leiden etwas durch das bewußte Bemühen, sie in der Anordnung, in der Charakteristik, in der Haltung, bei der Verwendung von Stand- und Spielbein, bei der klassizierenden Gewandung bewußt künstlerischen Regeln zu unterwerfen. Immerhin aber ist trotz allem diesen Figuren, wenn auch nicht allen, so doch einzelnen wahre Größe eigen, und es waltet vor allem in ihnen ein vorzügliches plastisches Gefühl. Wie außerordentlich Peter Vischer über den Aufbau des Körpers in seinen maßgebenden Teilen unterrichtet gewesen ist, beweisen Grabdenkmäler, wie das in Römhild und noch mehr der 1513 begonnene, als gewappneter Ritter dargestellte König Arthur in Innsbruck. Es ist unstreitig das vornehmste, charaktervollste und schönste Ritterstandbild der deutschen Renaissance.

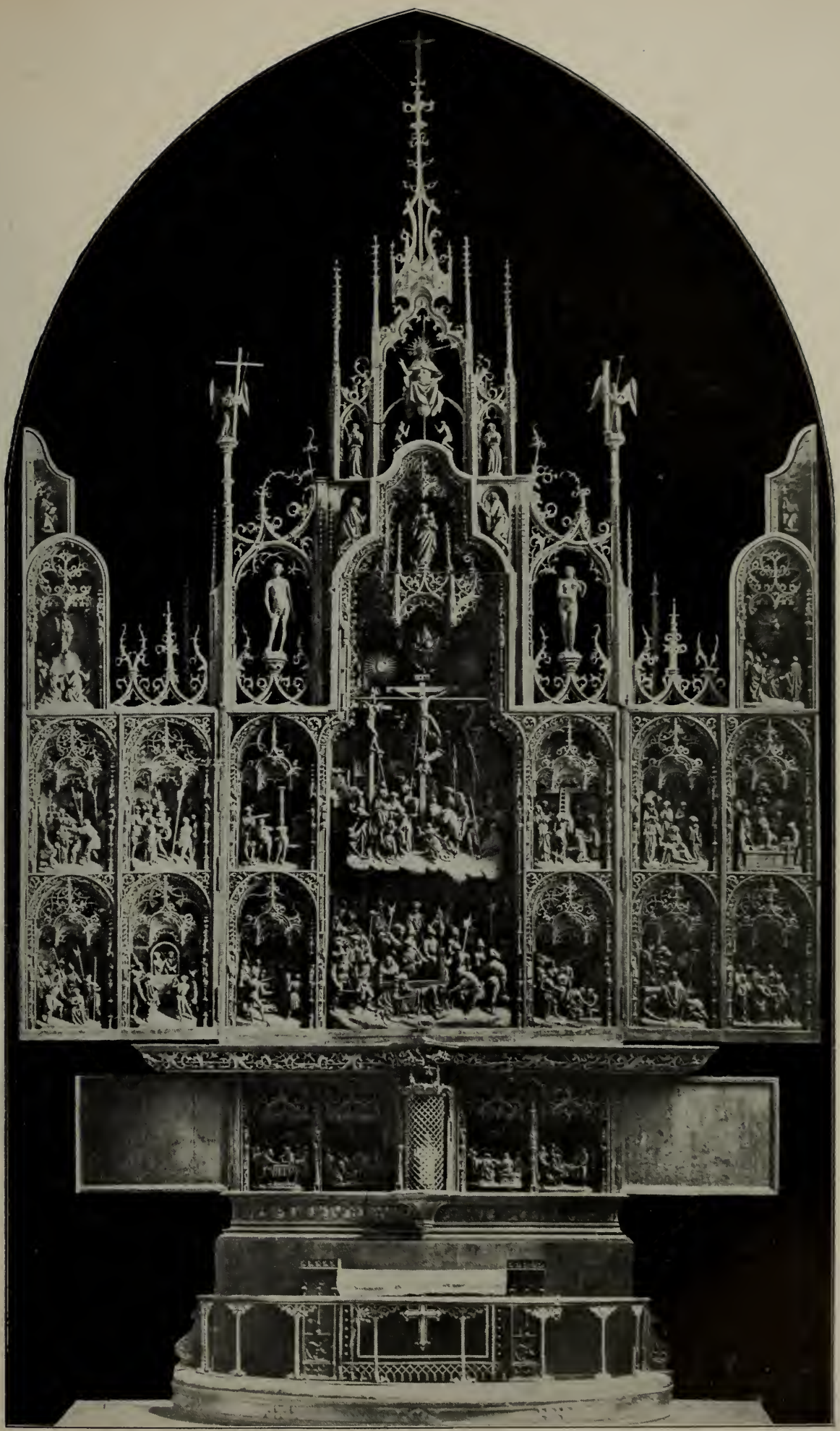


Abb. 185. Hochaltar im Dom zu Schleswig. Von Hans Brüggemann. (Siehe Seite 260.)

Die Vischersche Schule, es sei hier Hermann Vischer genannt, ist auch die erste, ja die einzige, die in Deutschland sich mit Erfolg bemühte, den Akt mit dem Verständnis eines echten Bildhauers darzustellen.

Gehen wir nach Unterfranken, so begegnen wir in Würzburg in Tilman Riemenschneider (1460—1531) einem norddeutschen Künstler, der sich zwar in mancher Hinsicht an die süddeutschen Schulen anlehnt, aber doch in seinem eigenartig herben Realismus den Norddeutschen verrät. Er hat wohl das bedeutendste Abendmahl, das in dieser Zeit geschnitzt ist, für die Jakobskirche zu Rotenburg ob der Tauber geliefert. (Abb. 184.) Der Meister vermag hier einem derartig großen Ernst, einer solch edlen Auffassung Form zu geben, einen solchen Reichtum der Charakteristik darzustellen, daß dieses Werk unstreitig zu den glänzendsten Leistungen deutscher Plastik überhaupt gehört.

Tilman Riemenschneiders Hauptwerke befinden sich in Würzburg, sowohl in Holz wie in Stein gearbeitet. Durch das dargestellte Motiv sind besonders interessant die 1490 in Sandstein gemeißelten großen Figuren Adam und Evas an der Südtür der Marienkapelle in Würzburg. Es sind dies die ersten lebensgroßen Aktdarstellungen der deutschen Kunst. Tilman Riemenschneider geht noch nicht, wie etwa Hermann Vischer später versucht hat, auf eine große zusammenfassende Formgebung aus, wohl aber beweist die Behandlung des Nackten, daß der Meister sich ernstlichst bemühte, vor dem Modell in den Organismus des Körpers einzudringen. Er bildete vornehmlich die Oberflächenwirkung des Körpers mit sehr feinfühliger Hand. Dieser Norddeutsche soll uns die Verbindung bieten nach eigentlichen Gebieten der norddeutschen Plastik, eben nach dem Norden Deutschlands. Hier herrschte Hans Brüggemann (etwa 1480—1540), dessen in Holz geschnitzter Altar zu Schleswig (1515—1521) das umfangreichste Altarwerk Norddeutschlands ist. Brüggemanns Schöpfungen wirken wie lebende Bilder. (Abb. 185.)

Die Händewaschung des Pilatus besitzt denn auch die Zufälligkeit, die Überzeugungskraft einer wirklichen Handlung; sie entbehrt aber der echten Geschlossenheit, fällt in zwei Teile auseinander, da jeder verbindende Übergang fehlt; nur die architektonische Umrahmung läßt einen bildmäßigen Charakter einigermaßen aufkommen. Der Vorzug dieser Reliefs besteht in einer gewissen derben Kraft der Empfindung, die allerdings auch nötig ist, um den Betrachter über die ungenügende Durchbildung der Figuren, die Fehler in der Einzelbildung hinwegzutragen.

In den Rheinlanden macht sich wie bei Brüggemann der Einfluß Hollands außerordentlich stark bemerkbar darin, daß wir im Aufbau der Altäre mit Vorliebe Reliefs verwendet sehen, die aus vielen kleinen Figürchen zusammengesetzt sind, wodurch die Übersichtlichkeit, die gesamte Wirkung entschieden leiden. Hervorragend ist in Erfindung und Durchführung der durchschnittlich sehr kräftig ausgeprägte Realismus, die frische eigenartige Auffassung.

Gleich der Plastik trat die Malerei in den Kirchen wie in Privathäusern in wachsendem Maße in den Dienst des Bürgers.

Wir verfolgten die Geschichte der Malerei bis zu Stephan Lochner. Die Weiterführung der Malerei lag zunächst nicht in den Händen der deutschen, sondern der niederländischen Malerschule.

An der Spitze dieser großen niederländischen Malerei stehen die Gebrüder van Eyck. Hubert van Eyck, geboren ca. 1370 zu Maaseyck, lebte in Gent bis 1426, während sein Bruder, ebenfalls zu Maaseyck ca. 1390 geboren, erst 1440 gestorben ist (9. Juli). Das gemeinsame epochemachende Werk dieser beiden Brüder ist das für die Kapelle St. Bavo in Gent von Jodocus Fyt und seiner Frau in Auftrag gegebene große Altargemälde. Das Bild bezeichnet den Beginn eines neuen Zeitabschnitts in der Malerei, ja man darf sagen, den Beginn der Tafelmalerei diesseits der Alpen. Die van Eycks überraschten die Künstler, die Welt nicht nur mit einer neuen künstlerischen Auslegung der künstlerischen Vorwürfe, mit einer gewaltigen Erweiterung dieser, sondern auch mit

Abb. 186. Genter Altarschrein. Geöffnet. Von Hubert und Jan van Eyck.
Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Siehe Seite 262.)

neuen theoretischen und praktischen Kenntnissen, mit einer erheblichen Erweiterung der Kenntnis der Perspektive, vor allem der Linearperspektive, und mit einem neuen Malmittel.

Die van Eycks werden gewöhnlich als die Erfinder der Ölmalerei bezeichnet, das ist aber, so wie es gewöhnlich gesagt wird, nicht richtig. Man malte in Deutschland nach den Lehrbüchern des Theophilus und Heraklit mit einer Gummitempera, so daß die Maler jedesmal die getrocknete Schicht mit einem Firnis überstrichen, ehe sie weiter malten; sie hatten also die Wirkung ihrer Farbe stets vor Augen, während man in Italien die Farben einschlagen ließ und erst nach Vollendung des Bildes firnißte. Unangenehm war vor allem das Trocknen der Bilder an der Sonne oder am gelinden Herdfeuer, wobei natürlich immer die Gefahr der Ablagerung von Staub und Ruß, das Werfen wie Reißen der Tafeln zu befürchten war. Man kannte das Verfahren, die Farben mit Leim oder Nußöl anzumischen, verschiedene Methoden, die Öle zu reinigen, die Ölfirnisse, ja sogar die Mischung der Farbe hiermit, die pictura translucida (durchsichtig leuchtende Malerei). Die Erfindung der van Eycks bestand also nicht in dem Mischen der Farben mit Ölen oder dessen besserer Reinigung und ähnlichem mehr, sondern darin, daß sie aus dem fetten, zähen Firnis-Bindemittel, dem vernice liquida oder anderen Ölen, ein wassermischbares, bis zu jedem gewünschten Grade verdünnbares Malmittel zu bereiten lehrten. Darin bestanden ihre technischen Verdienste. Erst die Einführung von destillierten Ölen sowie weingeistigen Firnissen und der Leinwand führte zu unserer heutigen Ölmalerei. (Berger.)

Diese berühmten großen Genter Altargemälde, die gewaltige Schöpfung der van Eycks, befinden sich heute nicht mehr an Ort und Stelle, sondern zu einem Teil in Berlin, zum andern Teil in Gent. Der Inhalt des großen dreiflügeligen Altarwerks behandelt das alte Thema, die durch Adams Fall notwendig gewordene Gnadentat Gottes und die Art, wie die Menschheit sich derselben teilhaftig macht. (Abb. 186.)

Der geschlossene Flügelschrein zeigt als Hauptbild die Verkündigung, in dem Hauptbogen darüber das Brustbild zweier Propheten und zweier Sybillen, darunter als Steinbilder gedacht die beiden Johannes und das kniende Stifterpaar. Nach Öffnung des Schreines sah man auf den äußersten Tafeln der oberen Reihen das erste Elternpaar Adam und Eva, deren Schuld den Tod und die Notwendigkeit der Erlösung in die Welt gebracht hat. In der Mitte dieser oberen Reihe thront Gott Vater, ihm zur Seite Maria und Johannis Evangelist, wie rechts und links musizierende Engelscharen. In dem mittleren Hauptbild der unteren Reihe steht auf einem Altar das Lamm, aus dessen Brust ein Blutstrahl sich in einen kristallenen Kelch ergießt. Engel fliegen um den Altar, von rechts und links nahen sich heilige Männer und Frauen, im Vordergrunde steht der Lebensbrunnen, das Symbol der Kirche, die den Opferschatz des Lammes zu verwalten beauftragt ist. Auf den Flügeln ziehen von rechts und links Scharen von Rittern, Büßern und Einsiedlern.

Die van Eycks sind die Träger eines ausgebildeten Realismus, einer Kunstauffassung, die bis ins kleinste hinein eine treue Wiedergabe der Wirklichkeit verlangt; sie machen wirklich Ernst mit der Forderung, das Individuelle und Charakteristische darzustellen, sie erfassen jede einzelne Form des Menschen, um zunächst bei diesem stehen zu bleiben, durch das genaueste Modellstudium, so daß sie auch auf das Peinlichste den Akt studierten — dies darf gesagt werden, trotz einzelner Fehler in der Formbildung —; sie waren allerdings auch zuerst technisch in der Lage, dieses tun zu können, da sie naß in naß arbeiten konnten, die Farben in zartem Übergange zu verschmelzen imstande waren und eine bis dahin unerhörte Weichheit in der Modellierung zu bieten vermochten, endlich weil sie über eine tiefe, von einem fein gesehenen Helldunkel erleuchtete Farbe verfügten. Zum erstenmal begnügten sich auch die Maler nicht mit einer schematischen Wiedergabe der natürlichen Umgebung, sondern sie bestrebten sich, die Landschaft in allen ihren Einzelheiten zu schildern. Die jubelnde Freude, die die Renaissancezeit über den Reichtum, die Schönheit der Welt, der Menschen und der weiten Gottesnatur erfüllte, erklingt hier zum erstenmal in vollen mächtigen Akkorden. Aber die van Eycks sind weit entfernt davon, sich mit der einfachen Schilderung des schlechthin Gesehenen zu begnügen; sie sind darin noch völlig mittelalterliche Künstler, daß sie allerorten, in jeder kleinen Blume wie in jedem schönen Menschengebilde die Kraft und die Herrlichkeit des Schöpfers erblickten. Überall ruht also auch auf diesen ersten Werken der flandrischen Malschule, trotz der so bestimmend hervortretenden Freude an der Welt, die dem Jenseits zugewandte christlich religiöse Auffassung.

Historisch betrachtet, sei kurz hinzugefügt, ruhen die künstlerischen Anschauungen der van Eycks auf denen, die wir in der französisch-flandrischen Miniaturmalerei, in den

Abb. 187. Die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit durch alle Heiligen.
Altargemälde von Albrecht Dürer vom Jahre 1511. In der Kaiserl. Gemäldegalerie zu Wien. Nach einer Originalphotographie von F. Löwy in Wien. (Siehe Seite 265.)

flandrisch-burgundischen Skulpturwerken erkannt haben, soweit geniale Menschen auf den Schultern ihrer Vorgänger stehen.

Die van Eycks, besonders Jan van Eyck, haben mit der Griffsicherheit großer Künstler das gesamte Gebiet der Malerei umfaßt, so daß sie gleichzeitig Historienmaler, Porträtmaler, Genremaler, Landschaftsmaler, Tiermaler und Stillebenmaler sind; überall, einmal schärfer umreißend, einmal lockerer, haben sie die großen maßgebenden Linien gezogen.

Eine ungeheure Kraft an künstlerischem Können hat sich damals in den Niederlanden Bahn gebrochen. Ein bedeutender Meister tritt neben den anderen: Petrus Christus, Justus van Gent, Albert Ouvater, Hugo van der Goes, Rogier van der Weyden, Dirk Bouts, Hans Memling, allerdings ein Deutscher, Gerard David und andere mehr verkünden das künstlerische Vermögen in jedesmal verfeinerter, erweiterter Form

Rogier van der Weyden muß als der Wichtigste neben den van Eycks noch besonders erwähnt werden. Er ist der Dramatiker dieser Schule, erfüllt von tiefer, aber auch beherrschter leidenschaftlicher Empfindung und begabt mit dem Blick, die großen Wendepunkte

im Leben, im Sein des Menschen zu erfassen. Er ist es auch, der neben den van Eycks auf die deutsche Malerschule die nachhaltigste Wirkung ausgeübt hat. (Abb. 191.)

Der erste Stimmungsmaler der modernen Landschaftsmalerei ist Dirk Bouts, der auch gleich Rogier von der Weyden Landschaften nach der Natur malte, während Gerard David uns zum erstenmal in den Waldesschatten hineinführte.

Diese alles Bisherige weit überragenden Leistungen der niederländischen Malerschule mußten natürlicherweise auf die anderen Länder von gewaltiger Einwirkung sein. Bis nach Spanien und Italien herunter erscholl der Ruhm der großen Niederländer; am lautesten hallte er natürlich in den angrenzenden Ländern, vor allem in Deutschland wider. Viele deutsche Künstler wanderten in die Niederlande, um an der Quelle schöpfen zu können. Einer von ihnen erhöhte noch, wie bemerkt, den Ruhm dieser niederländischen Schule, Hans Memling; die anderen kehrten mit reicher Gabe begnadet in die Heimat zurück.

In Deutschland war, wie wir bereits hervorgehoben haben, allerorten ein sehr reges, selbständiges künstlerisches Schaffen lebenskräftig tätig und ähnlichen Zielen zugewandt, wie die niederländischen Arbeiten. Der niederländische Einfluß bedeutet also eigentlich nur eine Kräftigung der heimatlichen Tätigkeit. Die einzelnen Meister in Deutschland zu erwähnen würde in diesem Zusammenhange zu weit führen. Es sei nur Martin Schongauer hervorgehoben (1444/50 in Kolmar geboren, gestorben in Breisach 1491), da er, beeinflußt von den Niederländern, für die Entwickelung der deutschen Malerei deshalb so maßgebende Bedeutung gewann, weil er der erste hervorragende Kupferstecher gewesen ist, dessen Stiche über ganz Deutschland flatterten und wohl in jeder Malerwerkstätte zum Lehrmeister wurden.

Seine Zeichenweise ist zwar noch oft recht ungeschickt, von einem Zug ins Typische angekränkelt, anderseits sind aber diese kleinen Werke auch erfüllt von einer Energie des Ausdrucks, einem reichen, tiefen Empfinden, so daß sie wohl als vollgültige Zeugen des künstlerischen Wollens dieser Zeit betrachtet werden dürfen. Die übrigen Schulen bildeten sich vor allem in Ulm, Nördlingen, Augsburg, Nürnberg. Und hier im Frankenlande entfaltete sich vornehmlich und zuerst das künstlerische Wollen der neuen Zeit, der Renaissanceperiode.

Der Träger der höchsten Entwickelung der damaligen deutschen Malerei ist Albrecht Dürer (1471—1528).

Dürers künstlerisches Auge drang mit dem Blick des großen Dichters in die Tiefen der Menschenschicksale, der Geheimnisse der Menschheit und in den Kern der Erscheinungsformen der Natur. In Dürer streiten der Empiriker und der Theoretiker.

Dürer ging als Künstler den Weg, daß er von der Vielheit ausging, um zu dem großen Einen zu gelangen. Er studierte jede Einzelform der Natur, suchte von hier aus zu den beherrschenden Gesetzen vorzudringen als ein hingebender, verehrender Bewunderer der Natur, und gleichzeitig als ein selbstherrlicher Bildner neuer Naturformen. Er zuerst zeichnete die menschlichen Gestalten in allen Einzelheiten sorgsamst durch und schuf auch als erster Deutscher ein Gesetz der menschlichen Gestalt. So eindringend des Meisters Blick für die Gebilde der Natur war, so sicher, klar und tief bohrend drang sein Auge in die Geheimnisse der „Weltseele“ ein. Nur ein so weit umspannender, so ewigkeitsklarer Blick wie Dürers konnte es wagen, die, wie von den Geheimnissen der Weltschöpfung, von dem Geiste des Weltschöpfers umschwebte Dichtung der Apokalypse in künstlerisch feste Formen zu gießen. Kein anderer Künstler hat jemals den abstraktesten künstlerischen Bildungen ein so zwingendes Leben einzuatmen verstanden, daß wir trotz aller Phantastik an sie glauben, wie Albrecht Dürer dies in seinen Illustrationen zur Apokalypse getan hat (1496—1498). Zweifelsohne ist die Apokalypse eine der größten Leistungen der deutschen Kunst überhaupt, und sie wuchs, wie Dürer mit intuitivem Geiste ahnte, aus der Fülle seiner Zeit heraus, die machtvoll einer Reorganisation der Grundlagen des gesamten Denkens und Fühlens, der religiösen Anschauung zustrebte. Wenngleich die Holzschnitte zum Marienleben, zur Passion Christi ebenfalls aus dem Reichtum des Seelenlebens der damaligen Zeit geschöpft sind, so stehen sie doch der Apokalypse an innerer Gewalt unzweifelhaft nach. Dürer kann im Marienleben sowohl, wie auch in den Passionsdarstellungen als der Meister gelten, der noch einmal zusammenfaßt, was Jahrhunderte gefühlt, gedacht hatten; nur ist ein neuer, ein der Renaissance

Abb. 188. Mittelbild des Isenheimer Altars.
Gemälde von M. Grünewald im Museum zu Kolmar. (Siehe Seite 266.)

eigener Ton hinzugefügt, der von der Größe und dem Reichtum des Menschentums, der Menschenwürde und Menschengröße spricht.

Dürers Gemälde lassen ebenfalls erkennen, wie Dürer von der sorgfältigen Wiedergabe hergebrachter Erzählungen zu der freien Gestaltung großer Menschen vorgedrungen ist. Im 1511 entstandenen Allerheiligenbild (Abb. 187) erfaßt er als Maler das Problem, daß der ganzen Welt Gottes Sohn geschenkt sei, in einer Weise wie bisher noch keiner, und in seinen Aposteln schuf er große Menschencharaktere, wie sie auch die Lande diesseits der Alpen noch nicht gesehen hatten. Vier große Männer stehen hier vor uns, die mit den höchsten Aufgaben zu streiten, sie zu erforschen, sie zu dulden bereit sind. Wenn Melanchthon von Albrecht Dürer bei dessen Tode gesagt hat, in Albrecht Dürer war es noch das mindeste, daß er ein so großer Künstler war, so dachte er vielleicht an jene großen Stiche: der Ritter, Tod und Teufel, Melancholia und den Hieronymus im Gehäus. Der Ritter symbolisiert den allen Verlockungen, allen Gefahren ruhig entgegensehenden Christen, der fest auf die Wahrheit des verkündeten Wortes vertraut. Die Melancholia kennzeichnet die Stimmung einer Zeit, der besonders durch die Erfindung der Buchdruckerkunst ungeahnte Massen von Wissen zugeströmt waren und in der diese neuen Kenntnisse den Zweifel geboren hatten, den Blick verwirrten, welche die alten festen Linien, die das mittelalterliche Leben umhegt hatten, zerrissen sah. Im Hieronymus im Gehäus hat der Meister uns gelehrt, daß in der Durchforschung des Buches der Bücher, der Bibel, der sichere Hort zu finden sei. Es ist das Zeitalter, das aus dem so vielfach legendarisch überkleideten, mystisch-religiösen Glauben zu der klaren Erkenntnis des einfachen Gotteswortes, zur Reformation führte, und Dürer war der künst-

lerische Interpret dieser Wandlung des religiösen Innenlebens und der Darsteller dieses selbst. Dürer ist der religiöse Maler des „Mittelalters" in seinen letzten Ausläufern.

Neben Dürer steht in dieser Übergangszeit noch ein Maler des Mittelalters und zwar der letzte und reichste Maler der religiösen Mystik, Matthias Grünewald. In Matthias Grünewalds Altarwerk zu Kolmar (etwa 1515) gewinnt noch einmal und in bezaubernder Weise die Mystik künstlerischen Ausdruck. So wie in dem Engelkonzert der Meister uns in die Wunderlande hineinführt, wo in dem zierlichsten, wie von aller Erdenschwere befreiten kapellenartigen Gebäude viele Hunderte von Engeln, von wundersamen Farben und Lichtern umkleidet und umzittert, himmlische Töne ihren Instrumenten zu entlocken scheinen, so wie in der Gestalt des auferstehenden Heilands zum ersten und einzigen Male Ernst gemacht ist mit dem Problem, den Lichtleib, von dem Paulus spricht, zu malen: so empfanden sicher in ihrer Seele die Mystiker das Reich Gottes. Grünewald, der damals unerreicht dastehende Lichtmaler, hat diesem sehnsüchtigen Träumen tief erregter religiöser Seelen einen höchsten gefangennehmenden Ausdruck geschenkt und damit einer der interessantesten Äußerungen des mittelalterlichen religiösen Lebens Form verliehen. (Abb. 188.)

Der dritte Meister, der uns in dieser Zeit als überragend entgegentritt, ist Hans Holbein der Jüngere (1497—1543). Hans Holbein hat als religiöser Maler durchaus mit dem Mittelalter abgeschlossen. Er empfindet das Leben und Leiden des Heilandes und der Madonna als Leben, Leiden und Freuden eines Menschen seiner Zeit. Allerdings sieht er im Heiland nicht irgend einen beliebigen Menschen, sondern er sieht in ihm den Menschensohn, der in Menschengestalt lebt und leidet, den großen Menschen, der für sein Ideal, für das von ihm als recht Erkannte stritt und litt. Und gerade deshalb, weil der Heiland in Holbeins gezeichneter Passion so schwer als Mensch duldet und so groß als Mensch dasteht, gerade dadurch zwingt uns Holbein so stark in den Bann seiner Werke hinein. (Abb. 189.) Holbein ist der geborene Historienmaler. Er vermag das bezeichnende, kleine Einzelne zu sehen, ohne sich die großen bestimmenden Linien nehmen zu lassen, er verfügt über Stilkraft sowohl bei dem Aufbau seiner Gemälde wie auch bei der Schilderung des Einzelwesens. Deshalb wurde Hans Holbein auch der Bildnismaler seiner Zeit. Seine Porträts besitzen im höchsten Sinne des Wortes Porträtwert, er schildert die Personen, wie sie ihren bestimmenden Eigenheiten nach aussahen, und er stellte sie gleichzeitig dar, wie sie waren. Die technischen Mittel, mit denen Holbein malte, waren im Gegensatz zu Dürers Zeichnungen, zu Grünwalds Lichtmalereien die des Koloristen. Hans Holbein empfindet, wenn auch immer noch bedingt, als Maler, im Gegensatz zu der in Deutschland sonst vorwiegend herrschenden zeichnenden Auffassung.

Die Maler, deren wir bisher Erwähnung getan haben, sind zwar die hervorragendsten, aber keineswegs die einzigen Meister, die sich über das Mittelmaß erheben. Es wäre hier noch manch einer zu nennen, etwa wie Bartholomäus de Bruyn, der Meister des Todes Mariä, Hans Burgkmair, Amberger, Aldegrever, Hans Baldung gen. Grien usw. Aber nur Albrecht Altdorfers (1475/89—1538) sei noch mit wenigen Worten gedacht, weil er vor allen anderen die reine Landschaft als Maler malte und als Maler zuerst in weite Flußtäler, in den Wald hineingeleitete. Er bricht endgültig mit den durch den niederländischen Einfluß auch nach Deutschland gebrachten Hintergrundlandschaften, gibt der Landschaft ihre volle Selbständigkeit zurück, die sie grundsätzlich, wenn auch technisch unzulänglich, im Bereich deutscher Malerei schon vor dem Einfluß der Niederländer besessen hatte.

Die weitere Entwickelung der deutschen Malerei erfolgte unter Einfluß der italienischen. Und ob zwar eine Erweiterung des Stoffgebietes, wie auch eine Veränderung, in mancher Hinsicht Bereicherung der Formsprache eingetreten ist, so muß doch im allgemeinen diese Richtung der deutschen Malerei während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als eine Zeit der Auflösung und des Kampfes mit nicht ganz verarbeiteten fremden Elementen bezeichnet werden, so daß wir zunächst die Betrachtung der deutschen Malerei hier abschließen können.

Die Innenausstattung der Bürgerhäuser, Schlösser und öffentlichen Gebäude geht im Grunde denselben Weg wie die Architektur, denn auch hier findet eigentlich nur eine anmutige Verzierung von Gegenständen überlieferter Art statt. Grundsätzlich wird die Art

Abb. 189. Die Kreuzigung. Zeichnung von Hans Holbein d. J. aus der Leidensgeschichte Christi im Museum zu Basel. Vorlage für Glasmalerei.
Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Siehe Seite 266.)

der Verzierung insofern abgeändert, als auf eine strengere Scheidung zwischen dem konstruktivem Gerüste und den raumfüllenden, ornamentierten Flächen gehalten wird. Erst gegen den Ausgang dieser Epoche und besonders im 17. Jahrhundert werden im Norden Deutschlands neue Werke und neue Dekorationsarten geboten.

Von den Innenräumen der deutschen Renaissance haben wir nicht in erster Linie eine Raumwirkung zu erwarten, sondern den Ausdruck der Wohnlichkeit oder der Pracht. Die künstlerische Tätigkeit wendet sich mehr den schönen Einzelheiten als den guten architektonischen Verhältnissen zu. Aber die weiteren Momente, die für die Wirkung von Innenräumen bedeutsam sind, die Lichtführung und die Farbenwirkung, müssen wir meistens als vorzüglich gelungen bezeichnen; denn durch gruppierte Fenster werden große gesammelte Lichtmassen in die Zimmer geleitet, und das Holz, das fast durchgehends für die Verkleidung der Wände gebraucht wurde, wirkte durch seine warmen, satten Töne behaglich und farbig. (Abb. 190.)

Wie die Kunst eine Wohnung damals mit ihrem ganzen Reichtum auszustatten vermochte, mag uns die Schilderung vor Augen führen, die Beatus Rhenanus 1531 von dem Hause Anton Fuggers gibt: „Es ist an den meisten Orten gewölbt und mit marmornen Säulen unterstützt. Was soll ich von den weitläuftigen und zierlichen Zimmern, den Stuben, Sälen und dem Kabinette des Herrn selbst sagen, welches sowohl wegen des vergoldeten Gebälkes, als der übrigen Zierraten und der nicht gemeinen Zierlichkeit seines Bettes das allerschönste ist? Es stößt daran eine dem heiligen Sebastian geweihte Kapelle, mit Stühlen, die aus dem kostbarsten Holze sehr künstlich gemacht sind. Alles aber zieren vortreffliche Malereien von außen und innen. Raymund Fuggers Haus ist gleichfalls köstlich und hat auf allen Seiten die angenehmste Aussicht in Gärten. Was erzeuget Italien für Pflanzen, die nicht darin anzutreffen wären, was findet man darin für Lusthäuser, Blumenbeete, Bäume, Springbrunnen, die mit Marmorbildern der Götter geziert sind? Was für ein prächtiges Bad ist in diesem Teil des Hauses! Mir gefielen die königlich französischen Gärten zu Blois und Tours nicht so gut. Nachdem wir ins Haus hinaufgegangen, beobachteten wir sehr breite Stuben, weitläufige Säle und Zimmer, die mit Kaminen, aber auf sehr zierliche Weise zusammengefügt waren. Alle Türen gehen aufeinander bis in die Mitte des Hauses, so daß man immer von einem Zimmer ins andere kommt. Hier sahen wir die trefflichsten Gemälde. Jedoch noch mehr rührten uns, nachdem wir ins obere Stockwerk gekommen, so viele und große Denkmale des Altertums, daß ich glaube, man wird in Italien selbst nicht mehrere bei einem Manne finden. In einem Zimmer die ehernen und gegossenen Bilder und die Münzen, im anderen die steinernen, einige von kolossaler Größe. Man erzählte uns, diese Denkmale des Altertums seien fast aus allen Teilen der Welt, vornehmlich aus Griechenland und Sizilien, mit großen Kosten zusammengebracht. Raymund ist selbst kein ungelehrter Herr, von edler Seele."

Aus der Schweiz gibt uns Aloysius von Orelli zwischen 1550—1575 eine allgemeine Schilderung der Wohnhäuser: „Die Verzierung der Zimmer ist äußerst einfach und prachtlos; bei vielen reinliche Ordnung ihre ganze Zierde. Teppiche habe ich nur in zwei Häusern gesehen; diese auch kamen aus Mailand. Die vornehmste Bekleidung der Gemächer ist Getäfel mit gotischem Schnitzwerk; jede einzelne Tafel hat die Form eines Porträts, Fensters, oder etwas dergleichen, mitunter sieht man auch Figuren, Fruchtschnüre u. dgl. mit Fleiß aus Nußbaum geschnitzelt. Diese Vertäfelung der Wohnzimmer in vornehmen und gemeinen Häusern hat ihren Grund in der Strenge des Winters. Aber die braune Farbe des Nußbaum und des Firnisses auf Tannenholz macht diese Gemächer düster, wozu die engen, niederen Fenster und die geringe Höhe der Stockwerke auch beitragen. Da an den Außenseiten nicht auf Symmetrie gesehen wird, so fehlt sie auch im Innern der Häuser, da ist selten etwas ganz regelmäßig." „Die Fußböden sind nur von einfarbigen gebrannten Steinen; wenn sie sich ausnehmen sollen, so ist auf jedem Stein eine erhöhte Blume oder andere Zeichnung. Dies ist der Fall in Prunksälen; das Gehen auf diesen unebenen Zierraten ist unangenehm. Die Böden der Schlafzimmer sind fast alle mit Steinen ohne Zierraten besetzt. Die Fußböden der Wohnstuben aber, um sie warm zu halten, mit Holz belegt, ganz einfach ohne die mindesten Verzierungen. Diese wurden an den Zimmerdecken angebracht, wenn es recht stattlich aussehen soll; sie bestehen aus hölzernem Schnitzwerk mit vielfältigen Farben bemalt, und hin und wieder etwas vergoldet, oder aus massivem Gipswerk (Stuck), das Allerlei, am liebsten aber Waffen und Harnische (Trophäen) vorstellt. An den Wänden werden Denksprüche in großen Charakteren hingeschrieben und mit gemalten Blumenkränzen eingefaßt." „Solche Sprüche kommen bisweilen auch an den Decken vor, von diesen habe ich keine anderen als lateinische gesehen, und alle mit goldenen Buchstaben." „Der strenge Winter macht Wärme notwendig, man bedient sich daher der großen Öfen." „Außer Porträts und Landschaften sieht man in den Zimmern selten Gemälde. Durch die Religionsveränderung wurden alle religiösen und heiligen Bilder verdrängt. Statt dessen sind die Wände der Wohnstuben in mittlern und vornehmen Häusern nach alter Art mit zinnernen Trinkgefäßen von allen Größen und Formen behängt; die immer wie neu aussehen müssen. . . . Die Gerätschaften

Abb. 190. Gerichtslaube im Rathaus zu Lüneburg.
Verlag der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz-Berlin. (Siehe Seite 268.)

sind auf Dauer gemacht, wenig zahlreich, viel weniger prächtig, aber oft in gutem Geschmack. Für den täglichen Gebrauch sind in den Wohnzimmern, längs der Wand und um einen großen Tisch herum, lange Bänke für die Haushaltung hingestellt, wovon die oberste für den Herrn und die Frau des Hauses bestimmt, mit Tuch ausgeschlagen ist. Kommt Gesellschaft, so werden in den reicheren Häusern hölzerne Stühle hingestellt, deren Sitze mit Sammet beschlagen und mit seidenen, auch, doch selten, mit silbernen und goldenen Franzen geziert sind. Weniger Reiche begnügen sich mit Stühlen mit gefärbtem Tuch oder Leder ausgeschlagen, oder mit Polstern darauf, von den Frauen und Töchtern im Haus gestickt: mit dergleichen und etwa auch mit gestickten Teppichen werden bei festlichen Anlässen die Tische bedeckt. Lehnstühle hält dies rüstige Volk nur für Kranke oder Greise tauglich."

Wie ein fürstliches Schloß damals eingerichtet sein konnte, soll uns wieder ein Inventar einer sächsischen Residenz lehren.

An Möbeln enthielten die Wohnzimmer einen oder mehrere viereckige Tische, eine Anzahl Lehnbänke, Bänke an den Wänden und um den Ofen, auf denen Bankpfulben, d. h. Kissen lagen, die mit sämischem Leder und darüber gespanntem gesticktem Stoffe bezogen waren und mit Wollfransen verziert. Die Tische und sonstigen Möbel waren aus Ahornholz, das andere Mobiliar aus Tannenholz. Auf den Tischen lagen Unterdecken und darüber gewirkte bunte Decken, die in den Hauptzimmern das sächsische Wappen aufwiesen. Die Wandbekleidung bestand aus Teppichen, die zwischen den um die Türen und Fenster angebrachten Wandmalereien aufgespannt waren, Tapezerien, d. h. farbige Bilder in den Hauptzimmern, in den anderen nur farbige Tücher.

Die Schlafzimmer zerfielen in eine Haupt- und eine Nebenkammer. In der ersteren stand das Himmelbett, sowie ein sog „Jungfrauenbett", daneben die nötigen Tische und Lehnbänke. Das Schlafzimmer erwärmte ein Kamin: im Nebenzimmer waren mehrere Jungfrauenbetten aufgestellt. Bettspannen, Bettdecken und Bettvorhänge waren in den Farben des Gemaches gehalten. In ein jedes Fürstenbett gehörte ein Unterbett, ein Kopfkissen, zwei Hauptkissen, ein Deckbett und eine Decke mit Seidenbezug.

Im Speisezimmer stand vor allem die Fürstentafel, die wie die anderen Tafeln bei Nichtgebrauch mit schwarzem Sammet überzogen war. Um die Tafel standen 4 mit schwarzem Sammet überzogene Lehnsessel, 26 Sitzschemel mit Lehne, mit schwarzem Leder überzogen. Außerdem befanden sich hier noch 12 Lehnbänke, Bänke um die Wand und den Ofen.

Die Tafeln wurden mit Untertüchern bedeckt, auf die eine Damastdecke gelegt wurde, die Herrschaften erhielten außerdem Servietten. Von Tischgerät werden Schüsseln, Teller, „Komenthen" und „Salzkentlein", Flaschen und Becher von Zinn, aufgestellt.

Im Tanzsaal waren die Wände mit zehn Stück „gedruckter und vergullter leddere tappezerey" behängt. Ausmöbliert war dieser Saal mit einer Fürstentafel und den entsprechenden Lehnbänken und Sesseln.

Die Räume, die zuerst den Besucher der Bürgerhäuser aufnehmen, sind in Süddeutschland die Einfahrten und Vorplätze, in Niederdeutschland ist es die Diele; namentlich diese letztere wird in einer außerordentlich vollendeten Weise geziert. Die Täfelung ist auch in der Renaissancezeit die verbreitetste Wanddekoration dieser hohen Dielenräume wie der kleinen niederen Zimmer.

Die Wandverkleidung in der Renaissancezeit nimmt von vornherein die Motive aus der Architektur. Pilaster und Säulenordnungen umfassen einfachere oder reichere Füllungen, die auch noch mit Architekturmotiven verziert werden. Ein Gesims schließt gewöhnlich in Zweidrittel der Höhe der Räume die Vertäfelung ab. Jener obere Wandteil wird geweißt oder gemalt, auch mit Teppichen oder Ledertapeten geschmückt. Das Getäfel wird nicht nur beschnitzt, sondern auch gerne mit Intarsien verziert, wie mit Landschaften, Jagdszenen, perspektivischen Ansichten von Städten, Wappen und ähnlichem mehr.

Mit besonderer Sorgfalt und Liebe werden die Türen behandelt, die komponiert werden wie die Portale am Außenbau. In der Frührenaissance entspricht die Bearbeitung dem Holze als Material, später gestaltete man die Form ganz wie im Steinbau, häufte die Säulen, Konsolen, Nischen und andere Ziermotive.

Die Zimmerdecken werden entweder als Netzgewölbe, Kreuz- und Tonnengewölbe behandelt, aber auch nach wie vor als hölzerne Felderdecken, deren Flächen Reliefornamente reich schmücken. Dies Ornament der Renaissance setzt sich vornehmlich aus dem Rankenwerk zusammen. In erster Reihe steht der Akanthus, das Weinlaub, die Zaunrübe, der Efeu. Sämtliche Formen werden stilisiert. Die Entfaltung der Ranken bewegt sich entweder in einer Folge von Spiralen oder zweigt sich von einer lotrechten Symmetrieachse ab, gern läßt man Putten, Vögel und andere Tierchen in ihnen herumklettern. Das Naturstudium wird im allgemeinen oberflächlich behandelt. Nächst diesem Rankenwerk werden die Groteske mit Vorliebe verwendet, auch die Maureske, ein streng stilisiertes, vollkommen band- und flächenhaft gewordenes Pflanzenornament.

Eine noch größere Vorliebe brachte aber die deutsche Renaissance dem sogenannten Beschlag-Ornament entgegen, nach geometrischen Mustern ausgeschnittenen Körpern, die auf dem Rahmen oder der Füllung aufgelegt erscheinen. Allmählich ließ man die Enden sich vom Grunde erheben, und damit entwickelt sich das Rollwerk, das vor allem in der Kartusche zur Anwendung gelangt.

Stein- und Holzarbeiten werden seltener als früher farbig behandelt.

Das deutsche Renaissanceornament erhielt — sei nochmals betont — seinen besonderen Charakter dadurch, daß es in Deutschland nicht ursprünglich entstanden ist, wie in Italien, sondern als eine Mode übernommen wurde; und dadurch, daß die zeichnenden Künstler beinahe ausschließlich die Vermittelung zwischen Italien und Deutschland übernommen hatten. Deshalb steht das Ornament nicht in inniger Verbindung mit dem Material, sondern erscheint als gewissermaßen von ihm losgelöst.

Gerade das Rollwerk, das als Motiv auf einen plastischen Stoff zurückgeht, behält auch seine „plastische" Natur in der Zeichenkunst bei, ohne sich zum Beispiel zu den der Flächendekoration angemessenen Formen einer reicher ausgebildeten Maureske zurückzufinden; das malerische Moment herrscht überall vor.

Die Fenster werden jetzt allgemein verglast. Mit steigender Vorliebe bedient man sich farbiger Wappenscheiben, die immer mehr mit perspektivischen Hintergründen ausgestattet werden.

Stetig ging man hier von dem mosaikartigen Charakter dadurch zur Malerei über, daß man Überfanggläser in raffiniertester Weise gebrauchte, dadurch mehrere Farben übereinanderlegte, das Schwarzlot ständig feiner zu modellieren und das Silbergelb mannigfacher zu verwenden gelernt hatte. Allmählich wurden die Farben heller und zarter, und gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts begann man bereits die Glasmalerei stark einzuschränken, klare, helle Scheiben zu bevorzugen, da man zum Lesen, namentlich in der Kirche, mehr Licht nötig hatte.

Abb. 191. Geburt Johannes des Täufers.
Linker Flügel vom Altar von Rogier van der Weyden.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Siehe Seite 264.)

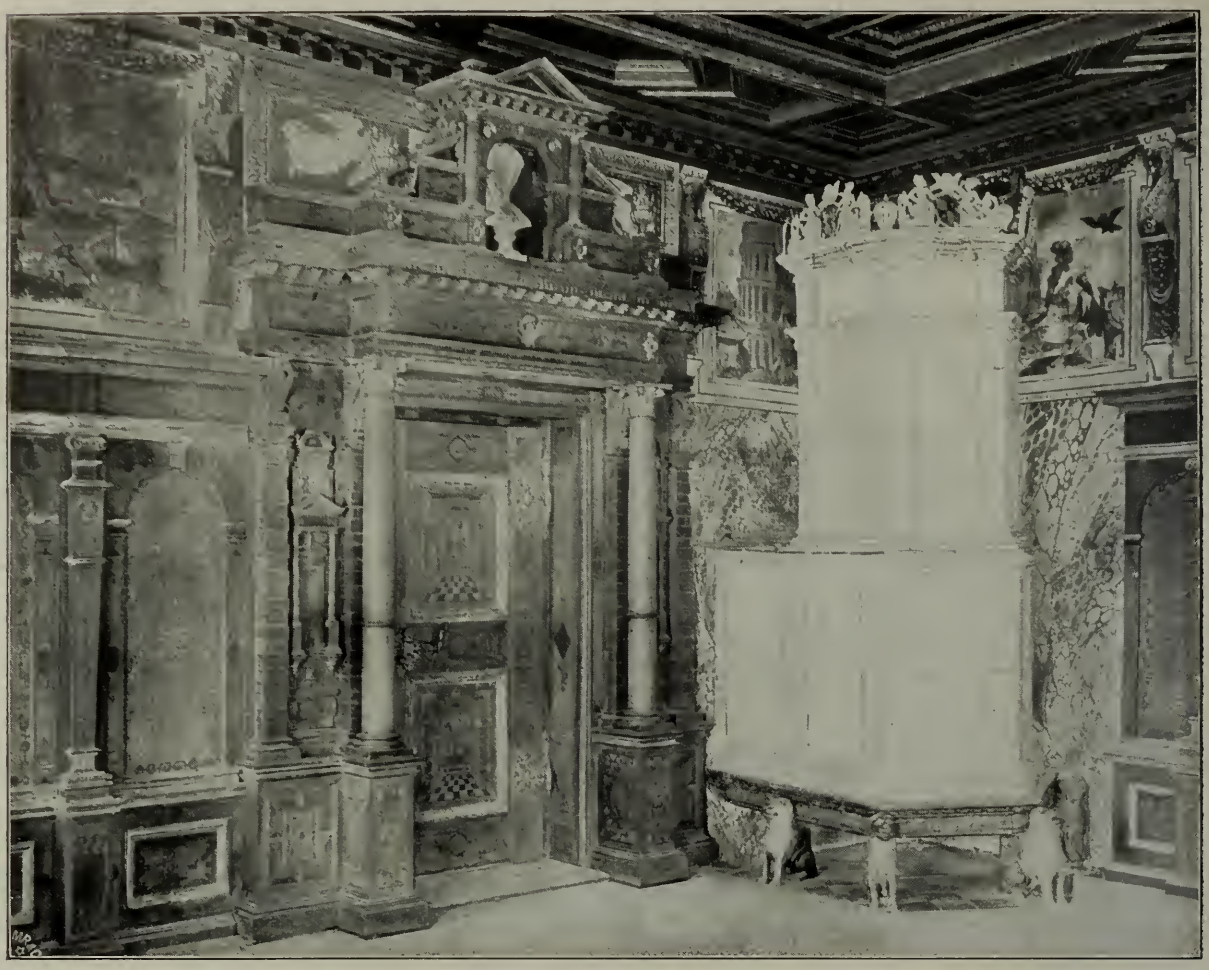


Abb. 192. Fürstenzimmer im Schloß Velthurns (Tirol).

Nach alter Überlieferung stand in der inneren Ecke der Räume der Kachelofen, der in der Renaissancezeit sich zu seiner vollen Schönheit entwickelt. Der Ofen der Frührenaissance baut sich aus Kacheln von mäßiger Größe auf. (Abb. 192.) Die Gesamtwirkung dürfen wir hier noch nicht im Aufbau, sondern müssen sie im Kolorit der Kacheln suchen. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wandeln sich diese Gesichtspunkte, da die Anordnung von architektonischen Gesichtspunkten ausgeht. Der breitere Unterteil wie der schmälere Aufbau werden mit Basis und Gesims abgeschlossen, die durch Pilaster, Hermen, Säulen begrenzt werden. Die Füllungen werden mit einem beherrschenden Motiv, wie einer Vase, einem Wappen, einer Figur u. ä. m. geschmückt. Gegen den Schluß der Epoche wird auch hier die Plastik der Formen stark gesteigert, diese selbst werden unruhiger, geschwungener wie in den herrlichen, wohl von Melchior Lott 1621 aus Weilheim modellierten Ofen in den Fürstenzimmern des Rathauses zu Augsburg. In der Schweizer Ofenindustrie ist mindestens von 1590 an die Malerei auf glatter weißer Fläche in den Scharffeuerfarben (Blau, Gelb, Grün, Violett) bis weit in das 18. Jahrhundert hinein mit glänzendem Erfolg gepflegt worden. Es ist nichts darüber überliefert, wann und auf welchem Wege die italienische Majolikatechnik in die Schweizer Hafnerei Eingang gefunden hat. Jedenfalls ist sie nirgends sonst diesseits der Alpen mit solchem Erfolge ausgenützt worden. (O. v. Falke.)

Übrigens kannte man auch gußeiserne und selbst auch schmiedeeiserne Öfen. Dem Ofen tritt jetzt aber häufiger als früher der Kamin an die Seite, sei es, daß man ihn nur zur Erwärmung an weniger kalten Tagen, sei es, daß man ihn in milderen Gegenden überhaupt vorzog; jedenfalls bot er überall ein vortreffliches Motiv, der Zierlust zu frönen. Die Konstruktion erfolgt jedesmal so, daß der Kamin aus der in die Wand einschneidenden Feuerstelle und dem vorspringenden Rauchfang (Mantel) besteht, der von freistehenden Stützen oder Konsolen getragen wird. Der Mantel wie die Stützen werden nun in mannigfachster Weise verziert, sei es, daß diese als Säulen, als Pilaster, als greifenartige Tiergestalten, als Hermen gebildet werden; sei es, daß man das Gesims reich profilierte und der Mantel mit reich ornamentierten Wappenschildern u. dgl. geschmückt wird.

Das Mobiliar der Zimmer bleibt nach seinen wesentlichen Bestandteilen das nämliche wie in der vorangegangenen Epoche. Die Hauptmöbel in den Zimmern sind nach wie vor die Bank, die Truhe (Abb. 193), der Schrank usw. Bei der Konstruktion der Möbel haben wir im allgemeinen als wichtig zu beachten, daß sie ziemlich unverändert ist, daß das Renaissance-Ornament nur äußerlich hinzugefügt, aber folgerichtiger auf die einzelnen Teile der Möbel verteilt wird.

Die Wandbank wird zwar auch in den Bürgerzimmern nach wie vor gern gesehen, und die Wangen erscheinen liebevoll mit Schnitzerei geziert, aber allmählich tritt sie zugunsten des Stuhles, der in dieser Zeit seine erste Blütezeit erlebte, zurück. Der alte Faltstuhl wird zum Drehsessel, mit Armlehnen, Sitzpolstern und Rückenlehne ausgestaltet. Dem vierbeinigen mit geraden Stollen aufgebauten Stuhl fehlt die breite Rückenlehne nicht, um den Rücken zu stützen, und an allen Brettern wird der Freude am zierlichen Ornament vegetabilischen, figürlichen Charakters gehuldigt. Auch in Italien scheint der Stuhl aus Brettfüßen und Brettlehnen Eingang gefunden zu haben. Allerdings stammen alle Stühle, die ausgesprochenermaßen im Renaissancestil gehalten sind, erst aus der späteren Renaissance; ebenso die Tische, denn auch in diesen Staatsstücken des Hausrates lebte sich die Gotik noch lange aus, während später gerade diesem Möbel die Renaissancetischler alle Liebe entgegenbrachten, insoweit es sich um reiche Prunktische handelte. Maßgebend scheinen gleichermaßen Italien wie die Niederlande gewesen zu sein. Die schlanken Säulchenformen, die dockenartigen Bildungen für die Beine dürften italienischen Anregungen folgen, während die schweren Balusterfüße mit Kugeln aus dem niederländischen Formenschatz genommen zu sein scheinen, wie ihn die Stiche Vredemanns de Vries boten. Da man sich aber an solchen einfachen Lösungen Genüge tat, bildete man die Tischbeine als gewundene Stäbe, senkrecht oder gespreizt, durch Kopfzarge und Fußbänder verbunden; nicht minder gerne griff man zu dem alten Aufbau mittelst Böcken, deren Stirnwände als konsolenartige Figuren in Löwen- und Drachenleiber wie -füße, in Hermen aufgelöst sind. Runde Tische erhielten einen Mittelständer oder eine starke Mittelsäule, in die drei oder vier Füße eingezapft wurden. Ebenso reich wurde die Tischplatte verziert; denn diese Tische dienten weniger dem Gebrauch als der Neigung zum Prunk. Man gravierte entweder die Platte oder bemalte sie, wie es z. B.

Abb. 193. Truhe mit Schnitzerei. 16. Jahrhundert.

von Holbein überliefert ist, dem eine Tischplatte im Züricher Museum zugewiesen wird, die die Taten des unglücklichen Niemand schildert, der immer alles getan haben soll, woran niemand schuld sein will. Auch kleinere Tische liebte man, mit Reliefverzierungen, etwa Wappen, auch mit farbigen Holzeinlagen zu verzieren.

Zu einem besonderen, auch in Deutschland viel gepflegten Zweige erhob sich die Verbindung des weißen Elfenbeins mit schwarzem Ebenholz. Man begann zierlich mit feinen geometrischen Mustern in Sternen, Rosetten, die sich aus kleinen keilförmigen Stückchen zusammensetzten, eine Art, die man als Certosiner Mosaik bezeichnet, dann folgen die eigentlichen gewundenen Renaissanceornamente, auch Einlagen mit gravierten Figuren.

Auf einen Tisch pflegte man in dieser Zeit die Lese- und Schreibpulte aufzustellen. In die glatt bleibende Schreibfläche wurde Intarsia eingelassen, die Seiten- und Rückenwände beschnitzte man entweder mit Ornamenten, oder man gestaltete sie als Architektur, so daß diese Flächen sich als eine Palastfront darstellten, wie in dem kostbaren Werke im Berliner Kunstgewerbemuseum, das der Tischlergesell Christoffel Müller in seinem „Vaterlande" Bobenhausen 1551 gearbeitet hatte.

Wie diese kleinen Pulte einen tischartigen Unterbau verlangten, so auch die Kunstschränke, in denen die süddeutsche Tischlerkunst, überhaupt das ganze Kunsthandwerk in seiner Gesamtheit, die höchsten technischen Triumphe feierte. Diese Kabinett- oder Kunstschränke, wohl in Spanien erfunden, durch Italien vor allen in den Handel gebracht, erfreuten sich überall, besonders in Deutschland, seit der Mitte des 16. Jahrhunderts großer Verbreitung.

Kastenähnlich und mit Doppeltüren wie mit vielen zum Teil versteckten Schubladen und Fächern versehen, um Kostbarkeiten und Seltenheiten darin aufzubewahren, wurden sie entweder auf einen beliebigen Tisch gestellt oder erhielten ein eigenes, von Karyatiden oder Säulen getragenes Untergestell. Dabei waren sie, allerdings nicht immer zu ihrem Vorteil, mit Verzierungen in allen möglichen Stoffen aufs reichste ausgestattet: Elfenbein, Zinn, Bernstein, Glas, Schildpatt dienten zu ihrer Ausschmückung, vor allem aber kostbare Hölzer. Die aus letzteren hergestellten Einlagen bedeckten sämtliche Ansichtsseiten, sowie die inneren Flächen der Schubladen, Fächer und Türen und bildeten hauptsächlich ornamentale Verzierungen, daneben aber auch Landschaften sowie Architekturen und zuweilen sogar figürliche Darstellungen. Am bekanntesten und bedeutendsten unter allen noch erhaltenen deutschen Kunstschränken ist der im Berliner Kunstgewerbemuseum aufbewahrte sogenannte Pommersche Kunstschrank, den Philipp Hainhofer in Augsburg 1617 für Herzog Philipp II. von Pommern machen ließ, und an dem neben dem berühmten Kunsttischler Ulrich Baumgartner eine ganze Schar von Künstlern und Handwerkern: Gold- und Silberschmiede, Maler, Uhrmacher, Drechsler, Bildhauer, Kupferstecher, Schlosser usw. mitarbeitete.

Der äußere Aufbau, beschreibt Lessing, von etwas eigenwilliger Architektur ist aus Ebenholz gefertigt, das auf das reichste mit durchbrochenen Platten, Streifen und Rosetten aus getriebenem Silber beschlagen ist. Die vielfach angebrachten Gestalten der Künste, Wissenschaften usw. stehen nach dem Geschmack jener Zeit in einem spitzfindigen allegorischen Zusammenhange. Auf der Spitze die Gruppe des Parnaß mit dem Pegasus soll erinnern an den Besitzer „Philippus Prinzeps" oder „Philippus Pommeranus". Den kleinen Bildern, in Email und auf halbedlen Steinen gemalt, ist sämtlich eine sinnbildliche Bedeutung gegeben. Die überaus reiche Ausstattung mit Schnitzwerk, Malerei und eingelegter Arbeit erstreckt sich auch auf alle inneren Teile des Schrankes mit steter Bezugnahme auf den Inhalt der einzelnen Kasten; letzterer ist von der größtdenkbaren Mannigfaltigkeit, zwei herausgezogene Schubladen zeigen die ursprüngliche Art der Einpackung. Im Untersatz sind mathematische Instrumente, Zirkel, Uhren, Kompaß usw. untergebracht, die, wie alle sonst zum Schranke gehörenden Gegenstände, auf das sorgfältigste in edlen Metallen gearbeitet und reich dekoriert sind. Das Innere der Flügeltüren schmückten Ölgemälde; die dahinterliegenden Schubladen enthalten ein vollständiges Tischgerät, zwölf herzförmige Teller und Schüsseln, Messer, Gabeln, Löffel usw. Ferner Leuchter, Handlaterne, Rauchfässer, vollständiges Toilettengerät, Spiegel, Schermesser, Bürsten, Pinsel usw. Auf der Rückseite liegt ein großes Orgelwerk, bedeckt mit in Buchsbaum geschnitzten Reliefplatten, darstellend die Taten des Herkules. Der Teil über den Säulen enthält die verschiedenartigsten Spiele, Schach- und Mühlbretter aus Ebenholz mit in Silber gravierten Darstellungen vom Kupferstecher Paul Göttich, alle Schachfiguren hat er künstlerisch aus Elfenbein geschnitzt, die Mühlsteine und Spielkarten einzeln graviert.

Im oberen Teil des Schrankes hat eine vollständige Hausapotheke mit einer großen Menge von silbernen Flaschen, Büchsen, Wagen und chirurgischen Instrumenten jeder Art ihren Platz gefunden. Der Schrank stand ursprünglich auf einem Tische, der noch alles gröbere Handwerkszeug, sogar Jagdgerät und einen Münzapparat, enthielt.

Diese Kunstschränke dienten aber nur zur Aufbewahrung von Kuriositäten; der eigentliche Ort, um die vielerlei Gegenstände im Hause, vornehmlich Kleider und Wäsche

zu verwahren, war noch immer vornehmlich die Truhe. Sie wird jetzt durchaus architektonisch aufgebaut. In Süddeutschland bleibt man bei dem sockelartigen Untersatz, während im Norden die Füße und Rahmen zugleich durch senkrechte Bohlen, Hermen, Säulen hergestellt werden. Im Süden teilt man gerne die Vorderseite durch Pilaster, die mit Bogen überspannt sind, schmückt die Innenflächen mit ausgehobenem Flachornament oder mit Intarsien, die entweder figürliche Szenen, Jagden, auch allegorische Figuren u. dgl. oder einfache ornamentale Motive bieten.

Im ganzen gebrauchte man in Deutschland buntgefärbte Hölzer, wie sie namentlich die ausgeartete italienische Intarsiakunst mit Vorliebe benutzte, weit sparsamer und seltener. Zwar brannte und färbte man die Hölzer, aber im allgemeinen überschritt man dabei kaum die den verschiedenen Holzarten von Natur eigenen braunen und gelblichen Töne; nur grün kam häufiger zur Verwendung, daneben auch das Weiß des Elfenbeins. (Scherer.)

In Norddeutschland, oder besser am Niederrhein und in Niedersachsen, fällt die Vorderseite der stark reliefierten Schnitzerei zu, die sich oft über die ganze Fläche hinzieht, da die architektonische Gliederung nur an den Ecken stark betont ist.

Der Schrank der Renaissance bleibt bei dem vieltürigen gotischen Typus durchaus stehen, nur der architektonische Aufbau und die Ornamentik wurde eine zeitgemäße. (Abb. 194.) Die Frührenaissance verwendet pilasterartige Gebilde, um den Schrank an den Ecken aufzubauen, die Türspalte zu verdecken; in der späteren Zeit bis in das 17. Jahrhundert hinein werden häufiger die ganz schweren architektonischen Säulen herangezogen, d. h. der Steinbau mit allen Konsequenzen übertragen. Die Füllungen schmückt das italienische Ornament, das durch seine um einen Mittelpunkt angeordneten zierlichen Ranken, Vögel oder Vasen, in denen Blumen stehen, Ruhe und Geschlossenheit bringt.

Abb. 194. Susannenschrank vom Jahre 1580. Im Thaulow-Museum zu Kiel.

Auch die Intarsia hatte sich am Schranke, der zuweilen sogar in die Vertäfelung hineingezogen wurde und sich in seiner reichen, durch die Renaissance eingeführten architektonischen Gliederung durchaus nach derselben richtete, allmählich gegen Ende des 16. Jahrhunderts eingeführt, um in der Folgezeit, besonders in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, eine ausgedehnte Anwendung zu finden.

Wie bei den Vertäfelungen, so bestanden auch beim Schranke die Motive der in breiter Zeichnung und mit Anwendung von nur wenig gefärbten Hölzern ausgeführten Intarsien vorzüglich in Blumenranken mit Vögeln und Schmetterlingen dazwischen und in Vasen mit Blumenbuketts, einem Genre, das gerade Deutschland eigentümlich und, wie es scheint, besonders am Niederrhein eifrig gepflegt worden ist. Landschaften, Architekturen und Stilleben sind hier im ganzen seltener, dagegen bilden Wappen mit reicher Helmzier einen nicht seltenen Schmuck für die Füllungen dieses Möbels. Da die Farben sich meist bescheiden auf lichtem Grunde

hielten, so waren diese Motive in ihrer harmonischen Vereinigung und gedämpften Farbengebung von angenehmer, warmer und heiterer Wirkung. Überhaupt folgt mit Geschick der Dekor den aufstrebenden und den horizontalen Linien; namentlich als man sich gegen den Schluß des Jahrhunderts an wenigen und großen Motiven genügen ließ. Natürlich tritt schon in der Frühzeit das Widersinnige recht störend auf, den Schrank wie eine Palastfassade aufzufassen, noch stärker, als die schweren Formen der Hochrenaissance herrschen und die Flachornamente in den Füllungen durch fensterartige Gebilde, Nischen mit Statuen ersetzt werden. (Scherer.)

Auf diesen schön geschnitzten, mit farbigen Holzeinlagen gezierten Kredenzen nahmen sich wie in guter Gesellschaft die vielen Prunkgeschirre aus, über die damals auch weniger begüterte Familien verfügten; denn noch immer gaben die Goldschmiedearbeiten die Kapitalanlage ab. Die neueste Forschung hat auch erwiesen, daß die deutsche Produktion an kunstvollem und kostbarem Silber- und Goldgerät in der genannten Geschichtsperiode diejenige aller anderen Länder an Menge und Wert hinter sich ließ. Indessen ging es uns mit dieser neuerworbenen Kenntnis ähnlich, wie früher mit unserem Wissen von Cellini: jahrelang strahlte ein Name, Wenzel Jamnitzer, so übermächtig hell über allen anderen, daß die Gefahr nahe lag, jetzt ebenso kritiklos jedes hervorragende Stück auf den Namen des Nürnbergers, wie früher auf den des Florentiner Meisters, zu taufen. Zahlreiche Ausstellungen, die Neuordnung bedeutender Sammlungen und namentlich die Spezialforschungen der Gelehrten haben inzwischen eine größere Anzahl von Künstlern in das Licht der geschichtlichen Kenntnis gerückt, so daß wir anfangen, Schulen und Gruppen zu unterscheiden. Eine große Zahl der wirklich hervorragenden Stücke ist bestimmten Urhebern zugeschrieben worden, so daß wir auch über die Art der letzteren eine klarere Vorstellung gewinnen. Außer den Städten Augsburg und Nürnberg, denen als Hauptstätten der Goldschmiedekunst ihr Ruhm ungeschmälert bleiben wird, hat man zahlreiche andere Zentren und Schulen kennen gelernt, die uns schließlich die Überzeugung geben, daß selbst in kleineren und kleinsten Orten dieser edelste Zweig des deutschen Kunstgewerbes eine lebhafte Pflege fand. (Luthmer.)

Abb. 195. Agley- und Hausebecher des 16. Jahrhunderts.
Im Germanischen Museum zu Nürnberg. (Siehe Seite 277 u. 278.)

Die Goldschmiede hatten mit am zeitigsten Fühlung mit der italienischen Renaissance und zählten auch späterhin zu den tonangebenden Künstlern, da ihre Ornamentstiche nachgewiesenermaßen die Vorlagen für die anderen Künstler abgaben. Der Goldschmied Georg Seld in Augsburg dürfte mit einem Werke von 1492 zu den ersten Renaissancemeistern in Deutschland überhaupt gehören.

Die Hauptaufmerksamkeit der Edelschmiedemeister konzentrierte sich auf den Pokal, das Trinkgefäß, das nun einmal das Interesse der Deutschen in höchstem Maße auf sich zog. Die Umbildung aus dem gotischen Pokal vollzog sich erst allmählich. Sie er-

scheint besonders charakteristisch am Übergange vom geraden Schaft zum gewölbten Becher; die Renaissance begann sofort ein balusterförmiges Zwischenglied einzusetzen und damit einen gefälligen Übergang herzustellen; in der Mitte des Jahrhunderts schob man hier einen Wulst ein, der gegen Ende des Jahrhunderts wieder verschwand. Im allgemeinen entwickelt sich der Frührenaissancepokal der Neigung der Zeit zur Horizontalen entsprechend in die Breite. (Abb. 195.) Der Fuß wird flach gehalten, einmal eingezogen, der Schaft aus Baluster- und Vasenform gebildet, die Buckeln werden radial angeordnet. Der Becher ladet breit aus, die Deckel ähneln der Fußbildung, der Knauf der des Schaftes. Allmählich wurde man der italienischen Formensprache immer mehr Herr und nahm auch die figürlichen Bildungen mit herüber. (Luthmer.)

Abb. 196. Silbervergoldeter, getriebener und gepunzter Jungfernbecher aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Nürnberger Arbeit. (Siehe Seite 278.)

Der erste, der dies getan zu haben scheint, dürfte Wenzel Jamnitzer gewesen sein, von dem der bekannte Nürnberger Chronist Neudörffer (1547) sagte: „Sie (W. und sein Bruder Albrecht) arbeiten beede von Silber und Gold, haben des Perspektiv und Maßwerk einen großen Verstand, schneiden beede Wappen und Siegel in Silber, Stein und Eisen, sie schmelzen die schönsten Farben von Glas und haben das Silberezen am höchsten gebracht. Was sie aber von Tierlein, Würmlein und Schnecken von Silber gießen, auch die silbernen Gefäß damit zieren, das ist vorhin nicht erhört worden."

Das kostbarste uns erhaltene Werk ist der 1549 von Meister Wenzel für den Rat seiner Vaterstadt gearbeitete sogenannte Merkelsche Tafelaufsatz. Es ist nach der Beschreibung Luthmers eine Silberarbeit von besonders klarer Komposition: auf einem Dreipaßsockel erhebt sich über Erzstufen, und von einem reichen Gewucher von Gras und Kraut in Naturabgüssen fast bis zum Knie verdeckt, eine weibliche Gewandfigur, die Gäa, die Mutter Erde, darstellend, in kräftiger Hüftstellung die Arme erhoben, die auf dem Kopf einen sich zu einer Schale ausbreitenden konischen Becher trägt. Der untere Teil desselben ist wieder mit einem reichen Kranze von natürlichen Blumen- und Blätterabgüssen umgeben; darüber tragen drei schwebende Kinderengel den ausladenden Rand der Schale. Das obere Profil dieses Randes ist durch ein lustiges Spiel von Ranken und Blumen überragt, während im Innern drei mit den Armen verschlungene Chimären hocken, die eine kleine Vase mit einem naturalistischen Blumenstrauß tragen. Jede Fläche dieser Komposition ist aufs reichste mit Ornament überdeckt, meist im bekannten Liniengeschlinge der Maureskeu und mit Farbe, teils wirklichem Email, teils Lackfarben belebt: Spuren an verschiedenen jetzt in Silber gehaltenen Flächen weisen auch für diese auf frühere Bemalung hin. So bewundernswert die Arbeit ist, so wird man sich doch nicht des Eindrucks erwehren können, daß die Prachtliebe im allgemeinen etwas über das künstlerische Gefühl triumphiert hat.

Allmählich kam man von diesen vielen realistischen Einzelheiten aller Art beim Aufbau der Gefäße ab und ging zu stark profilierten, mehr architektonischen Formen über, die aber dem Material keine Gewalt antaten, da man nur zylindrische Stücke, Wulste, Hohlkehlen, Einschnürungen, Kanten verwandte, die eine in sich klare Konstruktion und eine übersichtliche Silhouette gewährleisteten. Der überall auf Wucht und Kraft hinarbeitende Hochrenaissancestil dominiert. Der eigentliche Becher wird zylindrisch, glattwandig geformt und eingeschnürt, nur wenige Ausbuckelungen beleben den Wulst, der Deckelrand ragt stark hervor. Im Verhältnis zur Breite ist die Höhe der Gefäße wieder gewachsen, das Ganze imposanter geworden. Gern wird der Treib- und Schmiedearbeit auch jetzt noch das translucide Email als leuchtender Farbenschmuck hinzugefügt.

Allgemach bevorzugt man bei der Anordnung der Pokale noch strengere Linien, so daß man ganz unverkennbar wieder Anleihen bei der Gotik machte. Einer der bedeutendsten Augsburger Goldschmiede, Hans Petzold, hat uns mehrere Arbeiten dieser Art hinterlassen, die allerdings gleichzeitig die Entfremdung von dem gotischen Hauptgedanken

zeigen, bei dem die gotischen Formen auch nur als Ziermotive verwandt werden. Auch der „Agley-Becher", benannt nach der Form der Cupa, die der Blüte der Pflanze Aquileja oder Agley gleicht: konisch mit meist sechs Ausbauchungen oben und unten, die in lange, spitze Züge auslaufen und eine beliebte Aufgabe bei der Erlangung der Meisterschaft waren, zeugt von dem gotisierenden Geschmack der Jahrzehnte um die Wende des 16. Jahrhunderts zum folgenden Säkulum. (Abb. 195.)

Die kleinen Trinkbecher des Alltages nahmen immer mehr die Gestalt eines Humpens an, der flach und breit auf dem Boden steht und sich gerne in sechseckiger zylindrischer Form nach oben verjüngt, ein niedriger Klappdeckel liegt dem Gefäß auf, dem ein eleganter und doch bequemer Griff angeschmiedet ist.

Dieser einfachen Trinkbecherbildung reiht sich eine Fülle recht phantastischer Art an. Großer Beliebtheit erfreute sich der Jungfernbecher. Eine Frau, deren Rock als Becher dient, hält in den erhobenen Armen einen kleinen beweglichen Becher, der sich beim Kippen nicht aus der horizontalen Lage verschieben darf. Nachdem der Herr den großen Becher, ohne aus dem kleinen einen Tropfen verschüttet zu haben, ausgetrunken hat, reicht er den kleinen der Dame. (Abb. 196.) Allerhand Fratzen, Figuren und Tiere wurden ebenfalls als Trinkbecher hergerichtet. Gerne faßte man auch Halbedelsteine, wie Achat, Bergkristall, fremdartige Naturalien, Straußeneier, Nautilusgehäuse usw. in Edelmetall. Die Montierung suchte durch Tritonen, Schnecken, Meerjungfrauen, Delphine dem Charakter des Gefäßkörpers zu entsprechen, z. B. läßt W. Jamnitzer die Muschel einer Kanne von einem Adler tragen, der eine Schnecke und Schlangen angreift, und bildet den Hals und Ausguß aus dem Oberkörper einer armlosen Frau, die rückwärts in zwei Schweife ausläuft, von denen einer die Gestalt eines Henkels annimmt. Jedenfalls haben wir in allen derartigen Arbeiten eine schier unerschöpfliche humorvolle Phantasie und Künstlerlaune zu bewundern.

Die Kannen, fast stets Wasserkannen, erhalten in der Regel einen solideren Körper, der für gewöhnlich eine langgestreckte ovale Form zeigt, die unten und oben scharf eingeschnürt ist; ein schnabelförmiger Ausguß und ein zierlicher Henkel beschließen den Aufbau, den ein verhältnismäßig kleiner Fuß trägt.

Im Grünen Gewölbe zu Dresden wird eine Kanne von Chr. Jamnitzers Hand aufbewahrt. Auf einem schlanken, am Fuß mit drei Widderköpfen verzierten Stengel steht der birnenförmige Körper, mit reichen Barock-Kartuschen verziert. Den Ausguß bildet ein Drachenkopf auf langem Hals, den Henkel zwei Schlangen. Auf dem mit vier Bügeln besetzten Deckel steht eine auffallend große Minerva-Figur. Bemerkenswert ist bei diesem Stück die Belebung des Konturs durch Perlreihen, mit denen die Bügel, Henkel usw. besetzt sind. Zu diesen Kannen gehören nahezu regelmäßig Schalen, deren Mittelteil zum Tragen der Kanne eingerichtet war, da beide Geräte zum Waschen der Hände bei oder nach Tisch dienten. Diese Schüsseln zählen zu den prachtvollsten Stücken des reichen Prunkgeschirres. Der Rand und das Mittelstück werden mit figürlichen, landschaftlichen und vegetabilischen ornamentalen Motiven in einer Treibarbeit geziert, die ein über alle „Technik" erhabenes Können bewundern läßt. Bemalung mit bunten Lackfarben, die an die Stelle des solideren, aber umständlicher zu verarbeitenden Emails treten, befriedigt hier den farbenfreudigen Sinn der Epoche. (Luthmer.)

Neben dem Gedeck der Hausfrau stand die Tischglocke, die der Goldschmied auch noch in den Kreis seiner Tätigkeit einbezog. Über dem Tisch erhob sich die Fülle der silbernen und silbervergoldeten Tafelaufsätze, an denen sich unsere Vorfahren, namentlich wenn kleine Wasserkünste damit verbunden wurden, mit einem fast kindlichen Sinn erfreuten. Elefanten, Schiffe, reitende Frauen auf Hirschen, auch recht derb unanständige Szenen konnten mit und ohne Räderwerk auf den großen Tischen paradieren.

Als Speisegeschirr dienten nach wie vor Platten, Schüsseln, Schalen, Näpfe, Teller. Messer und Gabel, deren Griffe kunstvoll verziert wurden, waren gegen den Schluß des Jahrhunderts auch an den Höfen noch selten, denn der Gebrauch der Gabel galt als weibisch und als Ziererei.

Zahlreich waren die kleinen Gegenstände im Hausrate, denen der Goldschmied seine Tätigkeit zuwandte. Kleine Haus- und Reisealtäre baute man kunstvoll aus Ebenholz mit Gold- und Silbereinlagen zusammen, und kleine Kassetten, aus ähnlichen Materialien ausgeführt, dienten zum Aufbewahren aller möglichen nützlichen und kostbaren Dinge; Nadeln, Knöpfe, kostbar besetzte Gürteluhren, zierlich gefaßte Fläschchen, goldene Kapseln zu Parfüms, Schleifen, Schnallen, goldenes Blumenwerk, Rosenkränze, Scheren, Busenkreuze, Gürteltaschen und andere Werkchen der Goldarbeiter und der Emailarbeiter wurden hier untergebracht. Allerdings tritt der Emailleur der Gotik gegenüber stark zurück, denn

man überzog jetzt eigentlich nur noch die Blätter, Ranken, Knöpfe, Ornamente mit durchsichtigem Schmelz oder Lackfarben.

Unter den Meistern ragt gegen den Schluß des 16. Jahrhunderts David Attemstetter (gest. 1617) in Augsburg hervor. Daß Deutschland in keiner Zeit vom Kapital so fröhlich und so leichtsinnig darauflos gelebt hat wie in der Renaissanceepoche, vornehmlich in deren Spätzeit, spürten die Juweliere recht stark; denn ihnen lag die Aufgabe ob, den Schmuck zu den kostbaren Kleidern zu liefern.

Das Gold ist das Metall, das vor allen anderen verwendet wird und welches das Gerüst für die durchaus zentral gedachten Kompositionen abgibt, die ihrerseits von den Steinen beherrscht werden, die, kugelig, tafelförmig oder einfach fazettiert geschliffen, in tiefen starken Kassetten eingelassen sind, und von dem durchscheinenden farbigen Schmelz, der die Fassungen der Steine, die Figürchen, die Ornamentformen, das Rollwerk bedeckt, so daß vom Metall nur schmale Ränder, Pünktchen oder Kreisbögen sichtbar bleiben. Dabei wird das Email in allen seinen Variationen, transparent und opak (undurchsichtig), über Relief oder auf flachem Grunde, meisterlich gehandhabt und eine unübertreffliche, weiche Harmonie der Töne erreicht. Die Rückseite besserer Schmuckstücke ist stets ganz glatt gehalten und mit einer reichen Bemusterung in Grubenemail oder Niello, das ebenfalls eine große Rolle spielt, versehen.

In der Formbildung zeigt der spätgotische Schmuck starke Neigung zu pittoresken Formen, besonders in den Anhängern von Schützenkönigsketten (etwa Adler, Falken, Drachen usw.). Dieser Hang zu phantastischen Formen wurde von der Renaissance übernommen.

Die Frührenaissance bevorzugt bei den Anhängern Blattwerk und Bandwerk, in das die Perlen und Steine als Blumen und Blüten hineinkomponiert sind. Die großen Barockperlen wurden durch Goldarbeit zu figürlichen Bildungen erweitert und bildeten ihrerseits dann den Mittelpunkt der Anlage.

In der Hochrenaissance macht sich unter Einfluß der Niederländer der Steinschmuck schlechthin gel-

Abb. 197. Bildnis einer jungen Dame.
Gemälde von Lukas Cranach in der Nationalgalerie zu London. (Deutsche Tracht zwischen 1520 und 1530. Kopf mit Kalotte.) (Siehe Seite 280.)

tend und eine bunte reiche Flächendekoration, meist weiß auf schwarzem Grunde dargestellt, aus locker gefügtem Roll- und Bandwerk mit reichlich dazwischen gestreuten Blumen, Früchten, Tierfiguren und Grotesken. (Rücklin.) Die Ketten, Schnallen, Ringe, Ohrringe, die offenbar selteneren Armbänder werden unter Verwendung der italienischen Renaissanceformen verarbeitet.

Die tonangebenden Zeichner scheinen Hans Holbein d. J. und Heinrich Aldegrever gewesen zu sein. Der erstere überragt alle anderen an organisch in sich festen und doch völlig freien Anordnungen, an Verständnis für die künstlerische Eigenart des Materials, der andere entsprach in der saftigen Fülle und Breite des Ornaments vielleicht noch mehr dem Modegeschmack, während für die spätere Renaissance Virgil Solis (1514—1562) mit seinen Entwürfen tief einwirkte, die mit ihrem Rollwerk, maureskem Ornament und grotesken Figuren, mit den gravierten Verzierungen in Email und Niello wohl zu dem Besten zählen, was die deutschen Künstler an Schmuckentwürfen hervorgebracht haben.

Der Schmuck der Renaissance ist die künstlerische Krönung der Kleidung. (Abb. 197.) Dieser Schmuck wurde frei getragen, während er an den Hüten, Kopftüchern, Halsausschnitten, an den Ärmeln nach alter Weise als Aufnäharbeit befestigt wurde. Auch hier bildeten gefaßte Steine, Perlen, Goldschnüre mit Email das beliebteste Material. In Augsburg übte man in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine sonst nicht bekannte Grubenschmelztechnik auf Silber aus, dessen helle Fläche als Grund für die Zeichnung diente. Die Zeichnung, die in vertieften gravierten, nicht selten in der Tiefe etwas modellierten Rankenschlägen, Vögeln, stilisierten Blumen u. dgl. bestand, wird in bunten Farben mit durchsichtigem Schmelz ausgefüllt, der mit der Silberfläche gleichliegend abgeschliffen wird. (Luthmer.)

Die deutsche Tracht hatte in dieser Zeit weithin Einfluß, insofern als Dänemark, Schweden, die Schweiz ihr untertan waren. Der Übergang aus der alten in die neue Zeit ging naturgemäß allmählich voran. Ein Hauptinteresse konzentrierte sich auf die Aufschlitzung und Bauschung. Die enge Jacke, die Ärmel, das Leibchen, die Oberschenkelhose, alles wurde geschlitzt und an den entsprechenden Teilen, wie Knie, Ellenbogen, gebauscht; man strebte nach Mächtigkeit der Figur. (Abb. 198.) Die Färbung bewegte sich immer mehr mit Vorliebe in schroffen Gegensätzen, so daß man lichte grelle Töne, wie Gelb, Rot, Hellblau mit Schwarz, Braun, Dunkelviolett eng verband; namentlich liebte man Halbteilung, die auf völlig verschiedene Teile an der Kleidung nach Stoff, Form und Farbe ausging. Wolle, Seide und Pelz lieferten Stoff und Besatz. Allerdings beschränkten sich die Auswüchse auf einzelne Stände und Altersklassen, wie Kriegsleute und junge Männer. Die berüchtigte „Pluderhose", die aus einer Überfülle von einem sehr dünnen Stoff, Seide für gewöhnlich, gefertigt und durch mehrere nur lose senkrecht darüber gelegte bandartige Streifen von Sammet, Tuch zusammengefaßt wurde, trugen im allgemeinen auch nur die Kriegsleute, Studenten und Gecken. Bei den „ehrsamen" Herren griff allmählich und stärker eine Neigung zu dunkleren Farben Platz. Fürsten trugen die weite Schaube (rot und violett) von Sammet oder Atlas, reich durchwirkt oder gestickt, mit Zobel oder Hermelin, doch auch nicht selten mit Marder gefüttert und für den feierlichen Gebrauch, mindestens noch im ersten Viertel des Jahrhunderts, bis zu den Füßen herabreichend. Der höhere Adel- oder Ritterstand bevorzugte rot, der vornehme und reiche Städter schwarz oder braun, mit dunklem Pelz oder grauem Marder besetzt, und der Gelehrte, unter Beibehalt der Länge, einfach schwarz, mit dunklem Pelz, ohne breiten Überschlag. In solcher Durchbildung und Bedeutung erhielt sich dies Kleid, allerdings nicht ohne Abschwächung der letzteren, bis gegen die Mitte des Jahrhunderts. (Weiß.) Als Kopfbedeckung herrschte das Barett, das im allgemeinen fast tellerförmig flach mit breitem, gesteiftem Rande gebildet wurde und natürlich auch jeder Modelaune unterworfen werden konnte.

Die breite Fußbekleidung wuchs noch mehr in die Breite bis zu den Kuhmäulern, deren Kappe aus farbigem Leder oder Stoff natürlich ebensowenig der Schlitzung entging wie die Handschuhe. Um 1550 nahm der Schuh die einfache Fußform an.

Die Kleidung der Frauen gestaltete sich in beharrlichem Anschlusse an die Wandlungen der männlichen, hielt sich indessen im ganzen von Übertreibungen fern. Die

Schlitzung blieb einzig auf das Leibchen beschränkt, gelangte auch nur an den Ärmeln zu größerer Bedeutung.

Der Kampf der bestehenden Formen in der Frauentracht, folgen wir weiterhin Weiß, mit den daneben auftauchenden Neuerungen währte gleichmäßig (wie bei den Männern) bis in die zwanziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts. Der untere Rock wurde kaum davon berührt; auch der obere Rock erlag nur langsam, und noch langsamer die Dekolletierung. Die zunächst durchgreifendere Veränderung des oberen Rocks bestand darin, daß man ihn vorn herum beträchtlich kürzte, die Schleppe bedeutend ermäßigte, diese allmählich (allein mit Vorbehalt für festliche Vorkommnisse) gänzlich aufgab, und die Taille wiederum bis zu den Hüften herabdrückte. In weiterem Verfolg der Kürzung schritt man immer allgemeiner dazu, den unteren Rand in gerader Linie zu schneiden, so daß er, auf den Boden stoßend, eben nur noch die Füße bedeckte. Nicht lange, so galt dies außerhalb als „deutsche" Mode, und fand als solche auch Nachahmer. Mit dem Verschwinden der Schleppe wuchs das Leibchen, jedoch nur sehr allmählich, in die Höhe. Vorzugsweise bei der Jugend dauerte die fast gänzliche Entblößung von Hals und Brust bis gegen die Mitte des dritten Jahrzehnts ziemlich unverändert fort. Indessen begannen die Frauen schon häufiger, ein höher hinaufgehendes Kragentuch, das mindestens die Brüste bedeckte, anzulegen (siehe Abb. 196 u. 198).

Abb. 198. Figurengruppe aus dem Hochzeitstanz. Stich von Heinrich Aldegrever. (Siehe Seite 280.)

Seit der Mitte der dreißiger Jahre trug man hoch schließende Kleider und um den Halz eine ziemlich breite Krause. Die bisher sehr offenherzige Tracht setzte sich geradezu in eine Vermummelung um. Der Mantel behielt im wesentlichen seinen Charakter als Schulterumhang. Das für gewöhnlich einfach frisierte Haar bedeckte das Barett; das frei herabfallende Haar verschwand und wurde ein Abzeichen der bräutlichen Tracht. Eine Schürze, die mit Stickerei verziert wurde, zu tragen wurde ebenso, wie der Gebrauch des gestickten und besetzten „Fazilletlein", des Taschentuches, große Mode. Als eigentliche Unterkleider trugen die Frauen, allerdings offenbar sehr in der Minderzahl, lange oder nur bis an die Knie reichende Hosen, seit den siebziger Jahren gestrickte, bis dahin genähte Strümpfe, die zierlich geschmückte Strumpfbänder festhielten. Die Trauerkleidung bei den Geschlechtern war schwarz, wozu die Frauen weiße Schleier, auch lange weiße Mäntel umlegten, sie „klagten weiß".

Um die Mitte des Jahrhunderts erfolgte unter Einwirkung der spanischen Tracht eine allgemeine Versteifung. Den Sieg errang diese Mode aber erst gegen das Jahr 1600.

Freudig begrüßten die Frauen immer mehr die Spitzen oder besser die Klöppelarbeit. Denn in Deutschland hatte Barbara Uttmann die Klöppeltechnik 1561 durch Herbeirufung flandrischer Arbeitskräfte eingeführt, aber wohl kaum die eigentliche Spitze, da diese selbst in Italien noch in den ersten Anfängen lag. Auch die neue Spitzenart wird anfangs vorherrschend genäht; doch konnte, je mehr es sich um Weichheit, Zartheit, Glanz und ruhige Verteilung handelte, die Klöppelarbeit in künstlerischen Wettbewerb treten, bis sie den Sieg errang.

Im eigentlichen Hausrat, zu dem wir nun übergehen müssen, nahmen die Tonwaren eine bedeutsame Rolle insbesondere für die weniger Bemittelten ein. Die besten Arbeiten lieferten Schlesien, Sachsen und der Rhein. Hier war die Edeltonware, das Steinzeug daheim.

Das Steinzeug ist eine Tonware von besonderer, nur vereinzelt vorkommender Beschaffenheit, sodaß die Herstellung desselben an bestimmte Orte (Rheinland, Belgien) gebunden ist. Der an Alkalien reiche Ton gibt schwach gebrannt eine weiße, poröse Masse, den Pfeifenton; stark gebrannt versintert er völlig, wird grau, härter als Stahl und ist von fast unverwüstlicher Dauerhaftigkeit. Durch Einwerfen von Salz in den Brennofen bildet sich in Verbindung mit der Kieselsäure des Tons eine glasige Schicht, die Salzglasur. Als Farben sind nur die auch in hoher Glut beständigen Kobaltblau und Braunstein zu benutzen, die in der Salzglasur in Fluß kommen. Gemeineres Steinzeug erhält eine Schicht von leicht schmelzendem Ziegellehm, der in der hohen Glut verglast.

Von diesem Steinzeug galt wiederum als besonders wertvoll das „Weißwerk" aus Siegburg, wo ein reiner, sich gelblichweiß bis silbergrau brennender Ton verarbeitet wird, und diese Färbung, die durch die zumeist angewandte dünne Salzglasur noch Glanz erhält, ohne daß die Reliefs stumpf werden, hat ohne Zweifel zu der großen Beliebtheit der Siegburger Ware beigetragen.

Als typisch für die Siegburger Werkstätten galten die Schnellen, schlanke, nur wenig nach oben verjüngte zylindrische Krüge, deren noch weißer Körper mit allerlei Bildwerk geziert wurde. (Abb. 199.) Es lassen sich hieran drei Manieren der Verzierungsarten feststellen, die eingeschnittenen Rillen, Kerben und Netzmuster, die mit Stengeln eingedrückten Ornamente und die aufgelegten gepreßten Medaillons, Wappen von Städten und Adligen, Masken und Friese, deren Inhalt gar mannigfaltig war: Köpfe, menschliche Figuren, Szenen aus der biblischen und profanen Geschichte, dem Volksleben, Blumen, Früchte. (Bucher.) Die seltener gearbeiteten, vornehm gebildeten Schnabelkrüge verzierte man in ähnlicher Weise. Im Gegensatze hierzu glänzte Raeren (Eupen) durch seine „Bartmännchen", warmbraungetönte Krüge, die durch das Hineinlassen von Rauch in die Brennöfen ihre Farbe erhielten. Hier wurde, nachdem man noch zu Anfang des Jahrhunderts Schnellen geformt hatte, die Krugform ausgebildet, leichtzylindrisch mit sanfter Wölbung zum schlanken Hals und zum Fuß übergeleitet bei vorzüglichen Verhältnissen und klarem Umriß. Die Wandung des Krugbauches und der Hals erhielten figürlichen Schmuck. Den zylindrischen Teil des Bauches schmücken häufig Relieffriese mit figürlichen, von längeren und kürzeren Inschriften begleiteten Darstellungen, insbesondere Bauerntänze nach Beham, Aldegrever, der Bibel und der Mythologie entnommene Stoffe. In besonders großer Anzahl, namentlich auf den kugeligen Krügen, kommen Medaillons mit Wappen und Legenden vor. Die übrigen Teile des Gefäßes zeigen außer Leisten und eingeschnittenen Ornamenten auch eine große Zahl feiner, den Ornamentstichen zeitgenössischer Kleinmeister entlehnte, meist maßvoll und zweckmäßig verwendete Motive in Kartuschen, Maskarons. (Abb. 199.)

Raerens Blüte fällt in die Zeit von 1560—1620, von der Mitte des 17. Jahrhunderts geht die künstlerische Fabrikation zurück (Jännicke). Besonders lustige Formen ließ das Kannenbäcker-Ländchen Nassau aus Höhr und Grenzhausen in die Welt gehen, feine, freihändig mit Lineament gezierte Wurstkrüge in Ringform, die Bierkanne mit Zapfhahn, die kugelförmigen Krüge usw. stammen von hier.

Viele Vexierkrüge, mehr oder weniger flachgedrückte, teils auf das Sechs- oder Siebeneck konstruierte Bildungen. Diese Arbeiten sind meistens aus Grau mit violetter und blauer Färbung versehen.

Frechen bei Köln hat vornehmlich Krüge mit brauner, gelegentlich ins Gelbliche oder Graubraune spielender Glasur geliefert. Besonders charakteristisch, urteilt Jännicke, sind die von reiner Kugelform mit meistens kurzem Halse und aufgelegtem Pflanzenwerk, Köpfen, Medaillons, die römischen Münzen nachgebildet zu sein scheinen. Bei anderen ist zwischen die beiden Halbkugeln ein zylindrisches Stück eingeschoben, das einen Fries mit Büsten oder Wappen in Nischen oder mit fortlaufenden Darstellungen bildet. Ferner sind dort graue Krüge mit blauen Verzierungen gemacht worden.

Im Gegensatz zu diesen im allgemeinen einfarbigen Steinzeugen stehen die Tonwaren, die aus Kreußen, Amberg und anderen fränkischen Orten stammten. Hier wurde

Abb. 199. Krug aus Raeren und Schnelle von Siegburg. Im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.
(Siehe Seite 282.)

eine schwarzbraune Tonerde verwendet. Man legte nach dem ersten Brande der Form besonders geformte bunt bemalte Ornamente auf und brannte die Ware ein zweites Mal. Die Krüge, kurz und ziemlich derb aufgebaut und profiliert, als Bandkrüge, Bienenkörbe werden mit Reliefs wie Jagddarstellungen, den zwölf Aposteln, Porträts der Besitzer u. a. m. geziert, und bei besseren Arbeiten mit lebhaften Emailfarben und Vergoldung geschmückt, die neben den selteneren grauen mit eingepreßten Mustern und geometrischen, in Weiß und Blau emaillierten Verzierungen einen grellen Gegensatz zu den rheinischen Erzeugnissen bilden. Gleiches gilt von dem meist aus enghalsigen, rundbauchigen glatten Krügen mit häufig rautenförmig angeordneten Reliefverzierungen bestehenden Bunzlauer Steinzeug, dessen älteste erhaltene Stücke noch dem Anfang des 17. Jahrhunderts angehören. Es zeichnet sich durch hellgelbe, braunglasierte Masse aus.

Im 18. Jahrhundert, sei gleich hinzugefügt, werden die Bunzlauer Steinkrüge schlanker. Das erst im 18. Jahrhundert auftretende, durch mehr oder weniger nach Orange neigende Glasur ausgezeichnete sächsische Fabrikat liefert Humpen, deren Ornamente entweder ganz oder doch vorwiegend aus aneinandergereihten Emailperlen hergestellt sind. (Abb. 200.)

Die sogenannten Hirschvogelkrüge haben allem Anschein nach mit dem berühmten Töpfermeister Hirschvogel nichts zu tun.

Es handelt sich um Tonkrüge, deren Verzierungen Figuren, Gruppen, Blattranken aus Formen gepreßt, den fertigen Gefäßen aufgelegt, und mit farbigen Zinnglasuren übermalt wurden. Die älteren zeichnen sich durch einen körnigen Grund infolge eines Bewurfes mit Sand aus, die späteren, vielleicht von Paul Preuning gearbeiteten, sind glattwandig und sehr farbig. Verwandter Art sind die um 1550 in Schlesien (Breslau?) entstandenen Töpferarbeiten, bei denen aber die Verzierungen in die Wandung eingegraben und mit farbigen Zinnglasuren ausgefüllt sind.

Die Renaissance hatte auch die in den Backsteinländern altbeliebten Verzierungen der Gebäude mit wetterfesten, künstlerisch modellierten Terrakotten veredelt. Die besten Arbeiten dürfte Statius van Düren (1532) geliefert haben; insbesondere sind seine Terrakotten für den Fürstenhof in Wismar als vollendete Kunstwerke anzusprechen.

Er stellte Kamine, Fenster- und Türumrahmungen, Gesimse, Atlanten, Hermen, figürliche Reliefs usw. her.

Bereits im Laufe des 15. Jahrhunderts hatte man sich bemüht anstatt des dunklen grünlichen oder gelblichgrünlichen Glases das weit kostbarere und Edelmetallbechern einigermaßen ähnlich geschätzte helle durchsichtige „venetianische" Glas herzustellen.

Aus eigenem Können gelang es nicht, man hat es nur mit Hilfe der venetianischen Arbeiter nachahmen können, die allen schweren Strafen zum Trotz, mit denen sie die heimische Regierung bedrohte, sich durch Bestechungen verleiten ließen, das Geheimnis zu verraten, bei der Gründung von Glasfabriken Rat zu erteilen. Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts war man einigermaßen Herr des Problems geworden, so daß nur noch leicht gefärbte Gläser geblasen wurden. Die ältesten Gläser aus hellem „venetianischem" Glase tragen die Zahlen 1547 und 1553. Man schätzte diese Art Gläser so hoch, daß die Besitzer sie in Gold und Silber fassen ließen.

Die Formen lehnten sich an die Goldschmiedearbeiten an. Glasperlen, Ringe, Knöpfe, gekniffene Arbeit, Bemalung mit undurchsichtigen Emailfarben, Vergoldung, Gravierung schmückten die Körper der Gefäße. Als man aber erst einmal mit dem Ringen um das Material wenigstens bis zu einem gewissen Grade abschließen konnte, ließ man mit Vorliebe bei dem Blasen des Glases der Phantasie jeden Spielraum.

Heutigen Tages trinken die Weltkinder und Trinkhelden aus Schiffen, Windmühlen, Laternen, Sackpfeifen, Schreibzeugen, Büchsen, Stiefeln, Krummhörnern, Weintrauben, Gockelhähnen, Affen, Pfauen, Mönchen, Nonnen, Bären, Löwen, Bauern, Hirschen, Schweinen, Käuzen, Schwänen, Sträußen, Elendfüßen und andern ungewöhnlichen Trinkgeschirren, die der Teufel erdacht hat, zum großen Mißfallen Gottes im Himmel. (Friedrich.)

Der Römer scheint frühe eine sehr beliebte Weinglasform gewesen zu sein, ein Kelchbecher mit konischem, meist aus einem Glasfaden gedrehten Fuß, mit kugligem, mit Buckeln besetztem Knauf und einer weinbeerförmigen Kuppe.

Diese Glasform ist übrigens wahrscheinlich nicht am Rhein, wie der Name denken lassen könnte, entstanden; denn nach alten Mitteilungen tranken die Rheinländer, Schwaben, Franken ihren „most und wein auß krenslein". Dieselbe Nachricht besagt, daß man die grünen Weingläser in „diesen Landen", d. h. im bairischen und böhmischen Wald gemacht habe. Nicht minder häufig und viel gebraucht war das Paßglas, das in bestimmten Abständen mit Kopfreihen oder Reifen versehen, beim Umtrunk das Maß des einzelnen Trinkers bestimmte. „Vivat. In gesundheit unser Aller Insgemein Sollen die Päß ausgetrunken Sein, Wär aber Seinen Paß nicht dreffen kann, der Soll den andern gleich auch hahn." Der Spechter, am Spessart zu Hause, ist ein hohes, schmales Glas, in dessen glatte Wandung kleine Ringe oder der Halbbuckel eingedrückt wurden; doch gab es auch Spechter, „da gar kein ringel oder stege angewesen".

Im Böhmerwalde, auf böhmischer wie bayrischer Seite, und im Fichtelgebirge waren die meist aus Bischofsgrün geblasenen „Fichtelberger" heimisch, deren glatte Glaswand mit opalen Emailfarben bemalt war. Es sind weite zylindrische Humpen mit einer Anschwellung gegen die Mitte, auch wohl mit einem Deckel versehen. Die größeren, mehrere Maß haltenden Gläser, „die man kaumet aufheben kann," wurden „Willkommbecher" oder „Wiederkomm" genannt.

Als eine Art Fabrikmarke wird gerne der fichtenbestandene „Ochsenkopf", der berühmte Berg dieses Gebirges, dargestellt, mit den vier Flüssen, die an ihm entspringen; nächstdem der deutsche Reichsadler mit den Wappen sämtlicher Glieder des Reiches, ferner Zunftabzeichen, Sinnsprüche u. dgl. (Abb. 201 und 202). Die Gläser, die für die Familie bestimmt waren, zierten oft die Bildnisse der Mitglieder. (Friedrich.)

Die schönste Wirkung erhält aber diese Emailmalerei, wenn sie auf Goldgrund in Kristall oder Glas inkrustiert wird.

Allmählich erstarkten die technischen Mittel. In der Zeit der Hochrenaissance konnte man bereits Fadenglas herstellen und mit dem Rädchen das Glas schleifen; denn ein Caspar Lehmann aus Ülzen in Hannover erhielt im Jahre 1609 ein Privileg für den Glasschliff. Damit wurde die große Industrie der böhmischen geschliffenen Gläser begründet, die auch das bei aller Freude an der Farbe doch am höchsten geschätzte farblose Glas, so gut man es nur vermochte, lieferte. Die Stilistik des böhmischen Hohlglases, bemerkt Hoffmann, bewegt sich hauptsächlich in zwei Richtungen: im Schliff und der Glasgravierung, wie in der Bemalung des Glases. Schliff und Gravüre

Abb. 200. Bunzlauer Töpfereien. Im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. (Siehe Seite 283.)

Abb. 201. Altdeutsche bemalte Glaskrüge und Kelchgläser des 16. Jahrhunderts. (Siehe Seite 284.)

Abb. 202. Altdeutsche bemalte Fürstenbecher des 16. und 17. Jahrhunderts. (Siehe Seite 284.)

haben vor allem den Ruhm der böhmischen Gläser begründet, und ihr Stil drang bald siegreich nach allen Himmelsrichtungen vor.

Beide Richtungen entstanden nicht, so werden wir belehrt, in Böhmen, denn einmal hatte bereits das frühere Mittelalter vielfach den Glasschliff geübt, dann aber kamen die eigentlichen Impulse für das Aufleben der böhmischen Glasveredlung durch Gravüre und Schliff aus Italien. Als charakteristischen Beweis für eine frühe mittelalterliche Kunst des Glasschliffes und Glasschneidens werden die sog. Hedwiggläser bezeichnet. Ob diese Gläser im Mittelalter in Böhmen entstanden sind, ist nicht nachzuweisen; es steht der Annahme aber auch nichts entgegen, vielmehr weist die hier geübte frühe Form des sog. Facettenstiles auf eine nicht gerade lose Verwandschaft hin. Für den späteren sog. Rauten- oder Facettenstil mag dann die schon frühe geübte Kristallschneidekunst zahlreiche Impulse gegeben haben. Rudolf II. beschäftigte an seiner Hofhaltung in Prag eine Anzahl Künstler, die im Schneiden und Schleifen von Bergkristall hervorragten. Zacharias Belzer, Caspar Lehmann, Schwanhard, Christoph Schwaiger sind im 16. Jahrhundert weithin geachtete Namen. Die Gefäße aus Bergkristall wurden jedenfalls Vorbilder für die künstlerische Gestaltung der Glasgefäße: Gravüre, Schliff und Schnitt gingen vom Bergkristall auf das Glas über und gaben den Formen der Glasgefäße in Böhmen bald jenen eigentümlichen, ursprünglichen Charakter, den sie sich bis in die letzte Zeit bewahrt haben.

Besonders den verwandten deutschen Gefäßen gegenüber wahrte sich Böhmen stets seine Selbständigkeit, obgleich vorwiegend deutsche Kräfte hier arbeiteten. Der Facetten- und Rautenstil wurde allmählich zu solcher Vollkommenheit ausgebildet, daß die venetianischen Glasbläser sich bemühten, dem Verfalle ihrer heimischen Industrie durch Aufnahme der böhmischen Formen neue Lebenskräfte zuzuführen. Jedoch, obschon die böhmischen Formen schwerer waren als die italienischen, obwohl das venetianische Glas manchmal besser und immer leichter als das böhmische war, prädominierte doch Böhmen.

Frankreich, die Niederlande und England mußten alsbald in dieselbe Richtung einlenken, und in aller Welt dominierte das böhmische Glas mit den kleinen feinen Bildchen in Schliff oder Schnitt ausgeführt. Das facettierte Glas verdrängte immer mehr nun die ältere, blumenkelchartige Form, dazu kam die Vergoldung, welche teils die Ränder umsäumte, teils aber nach uralter Art in Gestalt von Blattgold zwischen zwei Glaswände eingeschlossen und nach einer Zeichnung ausgeschnitten vorkommt. Der Reiz der Farbe geht immer mehr verloren, nur daß manche Gravierungen auf solchen Gläsern schwarz ausgerieben wurden (namentlich jene, welche man nach französischen Kupferstichen mit Chinoiserien im Ornament zu zieren liebte und später das Rubinglas im Vereine mit schwerer Vergoldung eine selbständige Bedeutung gewinnt).

Die Mannigfaltigkeit und Bewegtheit der Formen der geschliffenen und gravierten böhmischen Gläser steht in starkem Gegensatze zu den Formen der deutschen Gläser, die ebenso ungeschlacht und einfach in der Form sind, wie diese zierlich und reich bewegt.

Eine Eigenart der böhmischen Kunstgläser sind die mit der Diamantspitze gravierten sog. Wolfsgläser. Von einer im allgemeinen schlichten Profilirung, zeigen sie auf der Cupa sehr schön gezeichnete Darstellungen von Wappen mit Tier- oder Menschengestalten oder auch schöne, freie Arabesken. Eine andere Art der böhmischen Gläser sind die Pauschmalgläser, meistens zylindrische oder konische Bechergläser, mit doppelten Wandungen, zwischen welchen, von der Luft abgeschlossen, seltener mehrfarbige Malereien, öfter aber landschaftliche Szenerien oder Jagdbegebenheiten usw. in Silber oder Gold sich befinden.

Die eigentliche Bemalung der böhmischen Gläser mit im Feuer einzubrennenden Farben nimmt verhältnismäßig spät ihren Anfang, nachdem schon die orientalischen Völker, Araber, Perser usw., sowie Italiener und Deutsche vorausgegangen waren. Die frühesten Malereien waren zunächst ungebrannt in Leim- und Ölfarben ausgeführt; erst in der Folgezeit schritt man soweit vor, die nunmehr mit Mineral- und Schmelzfarben gemalten Gläser einem Muffelbrande auszusetzen. (Pabst 1890.)

Nach wie vor schmückten Kupfer und Messing das Haus. Von dem Schwiegervater Dürers, H. Frey (gest. 1523) wissen wir, daß dieser Frey „machte allerley Bilder, Manns- und Weibspersonen, die waren inwendig hol, und also durchs Gebläs zugerichtet, daß das eingegossene Wasser ihnen zum Kopf herausprang und an andern Orten mehr in die Höhe, und mogt ein jeder solchen Brunnen tragen und mitten in einen Saal setzen und zu zierlichen Ehren gebrauchen".

Neben diesem zeichnete sich in Nürnberg durch besonders kunstvolle Arbeit vor allem Sebastian Lindenast aus. „Derselbe fertigte nichts anderst dann von geschlagenen und getriebenen Kupfer, daraus machte er Gefäß allerley Manier, als wäre es von Gold oder Silber getrieben, derohalben Ihm Maximilianus Hochlöblichster Gedächtnus, daß er sein Kupferarbeit

vergülden und versilbern mögt gnädiglich privilegiret, welches Privileginm hernach seinem Sohn Sebald, den er verließ, abgeschlagen wurd zu gebrauchen."

Das Küchengerät wurde vom Rotgießer geliefert, dem aber in steigendem Maße jetzt vom Gelbgießer Konkurrenz gemacht wird, so daß die Schalen, Kessel, Kannen, Töpfe mit und ohne eingepunzten größeren Sprüchen, derb geformten Figuren in der Küche glänzten. All ihre Kunstfertigkeit haben aber die Meister bei den Leuchtern und Kronleuchtern bewiesen. Auf breitem Fuße mit niedrigem Ständer liebte man, die Leuchter, dem Sinn der Renaissance nach, als gedrungene rundliche Formen aufzubauen, und auch die Kronleuchter, deren schön geschwungene Arme sich um eine kraftvolle Kandelabersäule, zierlich mit Maskarons, Ranken, Perlenschnüren geschmückt, ordnen. Die Renaissancekünstler boten in diesen streng zentralisierten kompakten Werken geradezu Vorbilder für alle Zeiten.

Von den andern minderwertigeren Metallen diente noch immer das Zinn dem Bedarf nach Trinkgefäßen und Kannen. Für den täglichen Gebrauch blieb man bei den hergebrachten Formen. Zinnerne Gebrauchsgefäße traten wohl überhaupt zurück, hingegen künstlerisch durchgearbeitete Prunkgefäße, die sogenannten Edelzinnarbeiten, um so mehr hervor. Die Motive wurden in Metallformen eingeschnitten und sind figürlicher wie vegetabilischer Art. Die Gerätformen umfassen Humpen, Kannen, Schüsseln, Teller, Salzfässer, Tintenfässer u. dgl. m.

Während diese älteren Gefäße fast nur in glattem Guß hergestellt, mäßig profiliert, graviert und an einzelnen Profilen durch mit Stanzen eingeschlagene Ornamente verziert sind, haben jene der späteren Renaissance sich sehr geschickt dem Relief zugewendet.

Eine besondere Kategorie bilden die viereckigen Flaschen mit Schraubenverschluß, die, wie berichtet wird, den Namen Ludeln trugen und für weitere Transporte von Flüssigkeiten, z. B. auf die Erntefelder, benutzt wurden. Ähnlich ist ein Gefäß, das ein reich beschlagenes Buch nachbildet und wohl als Handwärmer für Kirchgängerinnen diente.

Schließlich gebrauchte man auch gravierte Zinnplatten als Schmuck für Särge sowohl wie für Kirche und Wohnzimmer. (Pabst 1890.)

Die Fabrikzentren liegen in Franken, Schlesien, Sachsen, Böhmen; der künstlerisch hervorragendste Arbeitsplatz war Nürnberg und der Hauptmeister Kaspar Enderlein (geb. 1560), der 1584 nach Nürnberg kam und 1633 starb. Enderlein hatte offenbar eine große Werkstatt, in der die gangbarsten Motive und Vorlagen verarbeitet wurden.

Das berühmteste Werk ist die Temperantiaschüssel nebst Kanne, eine Kopie nach François Briots, des lothringischen Künstlers, Werk. Die in Sachsen hergestellten Arbeiten unterscheiden sich von den Nürnbergischen dadurch, daß die Ornamente nicht mit dem Gefäß im ganzen gegossen, sondern als einzelne Teile besonders aufgelötet wurden. Als Hauptwerk wird die 1562 datierte Zunftkanne der Maurer-Innung in Zittau bezeichnet, deren Reliefiguren von Plaketten Peter Flötners abgeformt und in Streifen aufgelegt sind.

In wenig verminderter Weise nahm auch in dieser Zeit der Schmied an der Ausstattung des Gebäudes teil. Seine Kunstfertigkeit erhob sich gerade im Zeitalter der Renaissance zu einer überragenden. Von den im 15. Jahrhundert entstandenen Beschlägen haben die rheinischen Arbeiten ein ganz besonders reiches Gepräge. Aus dem kräftigen Mittelstamm entwickeln sich gerade und gebogene Seitenäste, die in den verschiedensten Blattformen endigen. Die Komposition ist meistens derart, daß die Beschläge sich über die ganze Fläche der Tür erstrecken, wobei selten eine symmetrische Anordnung zu finden ist und manchmal große Abwechslung bei den Blättern beobachtet wird. Auch werden die Türen von kirchlichen wie profanen Gebäuden sehr oft mit kleinen Metallplatten aus Eisen und Bronze beschlagen, zuweilen ganz unabhängig von den konstruktiven Beschlägen. (Schmitz.)

Das Eisen wurde ferner zu kleineren Geräten verarbeitet, wie Eisen, Leuchtern, kleinen und größeren Kästchen, die geritzt und geschnitten wurden, Tintenfässern, Kucheneisen, Türklopfern, Klingelzügen, Laternen und dergleichen Sachen. Der Eisenguß vervollkommnete sich ebenfalls und lieferte Tische, kleine Schränke, Feuerböcke, Ofenkacheln, reliefierte Platten, die gegossen wurden, während der Eisenschnitt sowohl zur Verzierung

von allerlei Gerät wie auch zur Herstellung von selbständigen Kleinkunstwerken, wie Bildnissen, Figürchen, Brettsteinen usw., herangezogen wurde. Immerhin scheinen die größeren Stücke, wie der 1574 von Thomas Rucker aus Eisen geschnittene Stuhl, die großen aus Stahl gearbeiteten und mit erhaben geschnittenen vergoldeten und versilberten Ranken geschmückten Schalen vereinzelt gewesen zu sein.

Vor allem aber entfalteten die Schlosser noch immer ihre ganze Kunstfertigkeit an den Schlössern und Schlüsseln wie Beschlägen, in allerdings jetzt reduzierten Maßstäben.

Am glänzendsten zeigte sich aber das Können der deutschen Eisenschmiede bei der Herstellung der Rüstungen, die um die Wende zu der Zeit, in der sie ein Prunk- und Paradegegenstand wurden, ihre höchste künstlerische Ausbildung erhielten. Jede Technik, Treiben, Gießen, Ziselieren, Tauschieren, Ätzen, mußte der Plattner, der nach geeigneten Vorlagen von Künstlern arbeitete, aus dem Fundament verstehen. Augsburg, Nürnberg, Innsbruck galten als die Hochburgen der Waffenschmiedekunst, und die Fülle edelster Werke dieser Künstler und Techniker erfüllt uns noch heute mit aufrichtiger Bewunderung.

Abb. 203. Rüstung Maximilians in der Erbach- und Wartenberg-Rothischen Sammlung im Schloß zu Erbach. Nach einer Photographie von A. C. Holzhäuser zu Michelstadt im Odenwald.

Mehr als je wurde zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Rüstung zu einer wirklichen Bekleidung Der gotische Harnisch verschwindet und wird ersetzt durch den sog. Maximilians-Harnisch. (Abb. 203). Maximilian I. verlangte seit 1493 von Nürnberger Plattnern eine vollkommnere Umgestaltung, dessen ca. 1508 vollendete ästhetische Formgebung allem Anschein nach von Dürer stammt. Dieser Harnisch ist mit Ausnahme der Beinröhren durchaus mit Riffelungen bedeckt, zum Teil zur Verstärkung des Materials, zum Teil in Nachahmung der Kleidermode. Der Harnisch setzt sich zusammen aus dem vollständig geschlossenen Helm, der Halsberge, den Achsel- und Brustschienen, dem Armzeug, den Handschuhen, dem Bruststück, dem Rückenstück und dem Beinzeug, alles aus festen eisernen Platten, die durch Scharniere verbunden sind, gebildet. Die hölzerne Tartsche verschwindet und es begegnet bis ca. 1550 nur der runde oder ovale eiserne Schild.

Das Schwert erhält einen aus einem System von Parierstangen und Bügeln bestehenden Korb; gegen die Mitte des Jahrhunderts bildet sich neben dem Schwert der für den Stich berechnete Degen mit schmäler, langer Klinge und kurzem Griff aus, auch der Dolch erhält eine Parierstange, die Streitaxt wird kleiner, der Streitkolben verschwindet gegen Ende der Periode, der Morgenstern bleibt aber unverändert, während der Streithammer schmaler, langgezogener wird.

Der Pferdeharnisch wird zunächst noch sorgsamer ausgebildet, verschwindet aber mit den großen Wappendecken gegen Ende des Jahrhunderts.

Als Feldspiel werden Trompete, Pauke, Trommel und Pfeife verwandt; als Standarten Fahnen bei den Reitern, bei den Fußtruppen große Fahnenblätter an kurzer Stange. (Gümbel.)

Wie in Italien, so hatte auch in Deutschland die ständig innigere Verbindung mit der Kunst den Anstoß zur Hebung dieses Handwerks gegeben. War der erste Anstoß hierzu auch aus Italien gekommen, die große geistige Kraft der Nation bildete die fremden Elemente in staunenswert kurzer Zeit nach ihren Anschauungen um und der deutsche Meister Albrecht Dürer steht mitten im industriellen Gebiete wie eine eherne Säule da.

Er, sagt Boeheim, der Meister im großen Stile, nimmt Einfluß auf die kleinsten Verhältnisse im nationalen Leben; ihm ist es nicht zu gering, von der Staffelei weg zum Tische sich zu setzen, um den Entwurf zu einem Gerät zu machen. Der Kaiser wünscht 1517 einen Entwurf zu einem silbernen Harnisch, und er zeichnet einen solchen in allen Details. Er wurde von Kolman dem Helmschmied auch ausgeführt, wäre er uns erhalten geblieben, er würde in künstlerischer Schönheit von keinem der Welt überragt worden sein. Und wie Dürer, so interessierten sich seine künstlerischen Zeitgenossen und Nachfolger nicht weniger für das Waffenwesen, das ja einen so bedeutenden Teil des Lebens absorbierte. Auch im Skizzenbuche des Hand Baldung Grien sehen wir Musterzeichnungen von Harnischen, wir kennen die Beteiligung der beiden Burgkmair am Waffenwesen, wie nicht weniger Albrecht Altdorfers.

Ganz besonders sei Aldegrever (1502—1562?) erwähnt, der seinen Blick lediglich auf die dekorative Ausbildung der Handwaffen wendete. Durch ihn hat die deutsche Waffenschmiedekunst einen ihr eigentümlichen Kunststil erhalten und nahezu ein volles Jahrhundert bewahrt.

Seine Blattornamentik mit den anmutigen „Läublein" in Verbindung mit geistreich erdachten figuralen Phantasiegestalten bot das Vorbild für den Ornamentstil an deutschen Schwert-, Degen- und Dolchgriffen wie Scheiden und für die mit Einlagetechnik verzierten Armbrust- und Gewehrschäften.

Auch Holbein d. J. (1497—1543) bietet nur Entwürfe, die von den gleichzeitigen Ätzmalern, Ziseleuren und Stechern behende ausgenützt wurden. Seine Formen sind so vielseitig verwendbar, daß sie bald das gesamte Waffenwesen beherrschen. Besonders deutlich tritt dies bei den mit Elfenbein ausgelegten Schäften an Armbrüsten hervor, deren Zierelement zumeist in überraschendem Einklange mit Holbein in Verbindung steht. Der Dolch erhielt durch ihn geradezu eine eigene charakteristische Form, die des originellen deutschen Landsknechtsdolches.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts erst trat gegen das mächtige Nürnberg eine lebenskräftige Rivalin auf: Augsburg. Von alter Zeit her eine gute, wenn auch nicht tonangebende Waffenwerkstätte, gab die volkstümliche schwäbische Kunst den Anstoß zu einer Entwicklung, die jene Nürnbergs bald überragte.

Zahllos wuchsen die Plattner aus der alten Augusta Vindelicorum heran. Auch ihre Bedeutung wurzelte darin, daß sie in inniger Verbindung mit der heimischen Kunst standen. Voran steht Kolman der Helmschmied, dessen Tätigkeit sich bis 1532 hinauf verfolgen läßt. Im Geschützgusse ragt der famose Vorarlberger Gregor Löffler († nach 1565) hervor, der Augsburg seiner prächtigen Geschütze halber sprichwörtlich gemacht hat. Fragen wir nach den Meistern, die dem Waffenwesen sein künstlerisches Gepräge aufgedrückt, es zu seiner ungemeinen Bedeutung erhoben haben, dann nehmen wir wahr, daß nicht allein Maler, sondern auch Bildhauer, Goldschmiede und selbst simple Ätzkünstler einen wesentlichen Anteil hier haben. Wir sehen hier von Nürnbergern und selbst von Burgkmair ab, die ja alle mitwirkten, und deuten auf Hans Holbein, der, wie hervorgehoben, auch aus der Ferne, den bedeutendsten Einfluß auf die dekorative Kunst im Waffenwesen Augsburgs genommen hat.

Wie Augsburg erst später in die Bewerbung um den Ruhm getreten ist, so fand es auch eine andere Art des Kunstbetriebes vor. Es stand nur anfangs in Verbindung mit den großen Malern, dann fand es seine Ornamentisten in einer Unzahl von Goldschmieden, Emaillisten und Ätzmalern, die, an sich betrachtet, ganz Ansehnliches leisteten, wie Jörg Sorg Marquart, Christof Lencker († 1613), Altenstetter († 1617), die Ätzmaler Roth und viele andere. Endlich boten die zahlreichen Ornamentstiche aus dem Weigelschen Verlage und jene aus den Niederlanden treffliche Muster; italienische Vorlagen sind bei Desiderius Kolman nachzuweisen. (Boeheim.)

Von nicht geringer Bedeutung war auch der Einfluß einiger Höfe in Deutschland auf die Entwicklung des Waffenschmiedewesens.

Für diese von den Kunstzentren entfernten Meister ist im dekorativen Gebiete nicht der Einfluß einer speziellen Schule wahrnehmbar. Sie nehmen ihre Elemente von allenthalben, gerne von Niederländern, wie Theodor de Bry, Hans Collaert und Hieronymus Coeck. Die heimischen Ornamentisten tauchen in den kleinsten Städten auf.

Abb. 204. Erzener Ehrenschild mit Gold- und Silbereinlagen im Fugger-Museum zu Augsburg. Nach einer Photographie von Fr. Hoefle in Augsburg. (Siehe Seite 290.)

Die Verzierung der Rüstungen erfolgte, sagt unser Gewährsmann, im wesentlichen nach zwei Gesichtspunkten. Nach der einen Auffassung ließ man die Flächen frei und zierte nur die Ränder und Kanten der einzelnen Stücke, aus denen sich der Harnisch zusammensetzte; nach der anderen überzog man die ganze Rüstung mit Ziermotiven. Bei der ersteren Art wogen die Flachmuster, also Ätzung, Gravierung und Tauschierung, vor, im letzteren Falle die Treibarbeit. Bei der steigenden Prunkliebe und der Verwendung der Rüstungen zu Turnieren oder Paraden, also gegen den Schluß des 16. Jahrhunderts, trat die letzterwähnte Technik in den Vordergrund. In dieser Zeit arbeitete man Rüstungen sogar aus massivem Silber mit Goldeinlagen.

Besonders reiche Reliefgemälde konnte man an den Helmflächen und vor allem auf denen der Schilde bieten. (Abb. 204.) Der Schild Karls IX. im Louvre zeigt in Gold getriebene und mit Emailfarben bemalte Schlachten und Lagerszenen in prachtvollster Anordnung. Naturgemäß wurden die Schwerter und Dolche zu diesen Prachtharnischen in derselben Weise verziert, ja noch kostbarer, insofern als vielfach in verschwenderischer Weise Edelsteine hinzugefügt wurden. Im späten 16. Jahrhundert werden vor allem die Jagdwaffen mit Steinen geradezu inkrustiert.

Die Prachtliebe, die den alten Schutz- und Trutzwaffen sich zugewandt hatte, vernachlässigt auch nicht die unaufhaltsam vordringenden Feuerwaffen. Das Rohr selbst wurde verhältnismäßig wenig durch Ätzung, Gravierung, teilweise Vergoldung geschmückt, das Hauptaugenmerk richtete sich auf den Schaft und den Kolben, in die Metallplatten eingelassen oder in die Elfenbeineinlagen eingefügt wurden. Die Prunkwaffen sind geradezu übersät mit figürlichen Darstellungen, ornamentalen Motiven aller Art. Allerdings entfaltete sich erst im 17. Jahrhundert die ganze Schönheit dieses Zweiges der Einlegekunst. (Abb. 205.)

In näherer Beziehung zu den reinen Goldschmiede- oder Metallarbeiten im gewöhnlichen Wortsinne stehen die Uhren, die seit Beginn des 16. Jahrhunderts in überaus großer Mannigfaltigkeit hergestellt wurden. Die frühere Zeit kannte nur die großen Räder- und Gewichtuhren, das 16. Jahrhundert hatte die elastische Metallfeder als Triebkraft und die Unruhe erfunden und damit die Möglichkeit, die Taschenuhr zu formen, die zuerst 1511 als das Werk des Nürnberger Schlossers Peter Henlein erwähnt wird.

Der Mechanismus wurde in dieser Zeit der höchsten Entwickelung mechanischer Arbeiten bald sehr verfeinert, das Räderwerk, die innern Deckel graviert und das Gehäuse mit allem Können der Gold- und Juwelierkunst beschenkt. W. Jamnitzer arbeitete für Rudolf II. einen zehn Schuh hohen Tafelaufsatz mit Automatenwerk und Springbrunnen. Kostbare Tafeluhren aus vergoldetem Silber und vergoldeter Bronze mit Emaillierung, Edelsteinen, Kameen und Intaglienbesatz sowie mit Lapislazuli-Einlagen haben sich in großer Anzahl erhalten.

Auch große Standuhren auf Tischen wurden in allen möglichen Formen gebildet, wie etwa als turmartige Uhren mit beweglichem Figurenwerk, auf Tieren, die an geeigneten Stellen das Zifferblatt trugen und beim Stundenschlag tanzten oder sprangen, ferner allegorische Figuren, welche die Uhr tragen usw.

Bei diesen und andern Goldschmiedearbeiten spielte das Leder eine nicht unwichtige Rolle. Es diente vielfach als Behälter für diese, anderseits wurde es unmittelbar mit ihnen zu einem künstlerischen Gesamteindruck verbunden und auch ganz für sich zu künstlerischen Zwecken verwendet.

Die Goldschmiedearbeiten lagen in Kästchen und Futteralen aller möglichen Art, die diese künstlerisch so stark angeregte Zeit nicht nur praktisch, sondern auch geschmackvoll herzustellen sich bemühte. Schneiden und Pressen, Punzen und Vergolden halfen hierzu. Auch die Buchbinderkunst verarbeitete reizvoll das Leder.

Wie auf fast allen Gebieten der Kunst und des Kunstgewerbes, so ging Deutschland auch in der typographischen Ausstattung eine Zeitlang den übrigen Ländern voran. In der Buchbinderkunst aber hielt man mit seltener Zähigkeit an dem Einbande des Mittelalters fest.

Dieser ist, setzt uns Bücher auseinander, leicht zu charakterisieren: schwerer, plumper Charakter, die Decken aus Holzbrettchen, deren Kanten häufig gebrochen werden, zahlreiche und starke Bünde, um die Ecken der schweren Bände zu schützen, reichliche Verwendung von Metallbeschlag, Vorrichtungen zum Schließen des Bandes, die von den Lederriemchen zum Zubinden variieren bis zu den schweren gegossenen Krampen. Die Dekoration des Lederbezugs ist fast immer ohne Vergoldung. In früher Zeit nimmt sie die Technik des Lederschnitts zuhilfe: daneben die mit heißem Eisen ausgeführte „Blindpressung". Bei der Blindpressung erfolgt die Verzierung durch gepreßte Stempel. Man unterscheidet zwischen den Ornamenten, die in Metall hochgeschnitten, reihenweise nebeneinander gesetzt, auch wohl als Rolle behandelt wurden und einen vertieften Eindruck ergaben, und zwischen denen, die in der Art der Siegel ein vertieftes Feld eindrückten, aus dem sich die Zeichnung in Relief erhob.

In der Anordnung dieser Stempel auf dem zu verzierenden Deckel kann man gewisse Grundtypen unterscheiden. Zuerst wurde ein Rand aus parallel nebeneinander gezogenen Linien gebildet, die sich an den Ecken überschneiden und bis an die Kante des Buchdeckels gezogen sind. Die Ausfüllung des inneren Raumes erfolgt durch schlichtes Netzwerk von schrägen Linien, deren Durchkreuzungen wohl durch kleine Rosetten hervorgehoben, oder deren

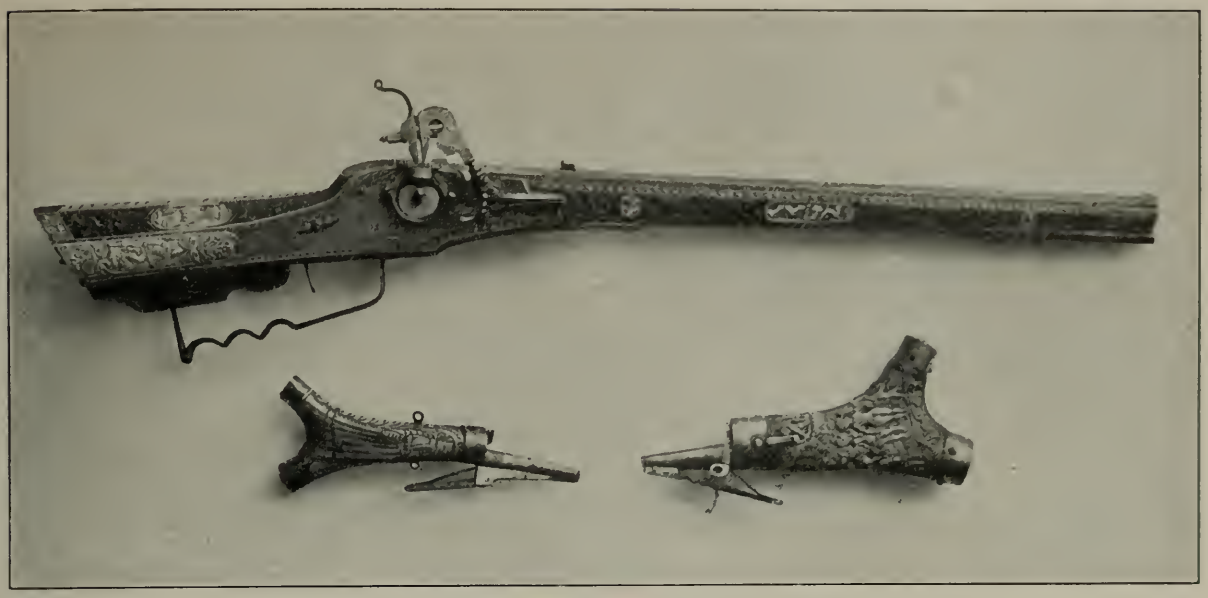


Abb. 205. Damenjagdgewehr im Fugger-Museum zu Augsburg.
Nach einer Photographie von Fr. Hoefle in Augsburg. (Siehe Seite 290.)

Rautenfelder mit entsprechenden Stempeln gefüllt werden. Neben dieser einfachsten Flächenfüllung fanden sich dann ornamentierte Rahmen, deren Innenraum wieder in verschiedener Weise belebt werden kann. Sehr beliebt ist es, diesen Innenraum durch einen Balken mit Schrift entweder senkrecht oder wagerecht zu teilen. Die Schrift dieses Balkens enthält entweder fromme Sprüche, Anrufung der Maria, auch den Namen des Buchbinders oder des Besitzers. Wenn die Teilung senkrecht erfolgt ist, so entstehen zwei lange Felder, die sich friesartig mit kleinen Stempeln, Kreisen, Medaillonköpfen u. dgl. ausgeziert finden. Horizontale Bänder erzeugen zwei beinahe quadratische Felder, die dann entweder ebenso mit Ornament in Reihen übereinander, oft mit Schriftzügen untermischt, oder mit figürlichen Platten ausgefüllt sind. Nicht selten kommt es vor, daß eine solche Figurenkomposition den ganzen Deckel einnimmt. Außerdem wird auch der orientalische Dekor verwendet. Inwieweit hier ein Einfluß der „Corvinen", d. h. der seit etwa 1460 entstandenen Bibliothek des Ungarkönigs Matthias Corvinus maßgebend gewesen ist, mag dahingestellt bleiben. Immerhin ist es nicht ausgeschlossen, daß die berühmten Einbände dieser Büchersammlung eine weite Wirkung ausgeübt haben. Das Flechtwerk, das diese Ledereinbände überzieht, hat durchaus maurischen Charakter, nicht unähnlich dem der deutschen Renaissancebände. Ein Bandgeschlinge, durchzogen von feinem Rankenwerk, hebt sich hier von einem schraffierten oder punktierten Grunde ab; oft ist nur der Grund vergoldet und die Zeichnung in der Lederfarbe ausgespart. Die figürlichen Darstellungen, mit denen die Mitte dieser Einbandtafeln verziert sind, werden ganz in der Art der Formschnitte behandelt.

Außerdem besitzen wir eine große Anzahl von Einbänden, die in Schweinsleder hergestellt wurden, auf dem die Stempel sehr scharf heraustreten. Die Elemente der Verzierung sind dieselben. Daß gerade bei diesen Einbänden oft eine geschmacklose und sinnlose Verwendung von einfach aneinandergereihten Stempeln erfolgte, braucht nicht in Abrede gestellt zu werden.

Außer dieser Technik wurde bei Verwendung ähnlicher Motive auch der Lederschnitt benutzt. Auf dem durchweichten und somit dehnbar gemachten Leder wird die Zeichnung leicht angedeutet, dann werden die Linien mit dem Messer eingeschnitten und die Flächen durch Niederdrücken des Grundes und Herausholen einzelner Teile in ein flaches Relief gebracht.

Die kostbarsten Arbeiten wurden auch in dieser Zeit für die Fürsten hergestellt, namentlich die kunstliebenden Herrscher von Sachsen und der Pfalz verlangten schöne Einbände. Die Silbereinbände in Königsberg sind wie die von Eisenhoit und einigen anderen Goldschmieden hergestellten Arbeiten in Edelmetall mehr Werke der Edelschmiedekunst als der Buchbinderei.

Dem Einbande entspricht die Ausstattung der Bücher, deren Satzbild, das schwarzweiße Rechteck, auch ohne jeden Zierat, lediglich durch die geschlossene Einheit, durch das kräftige Maß der Buchstaben, durch die richtige Einordnung in den weißen Rahmen des Randes eine ästhetische Wirkung ausübt. Dazu trat der Holzschnitt. Man suchte bei dem jetzt eingetretenen Massenverbrauch nach einem Mittel, den Holzschnitt mit dem Buchstabendruck unmittelbar zu verbinden. Es geschah zuerst 1460 durch A. Pfitzer. Die derben, oft sehr schlecht gezeichneten Umrisse sind zu nachträglicher Kolorierung

mit der Hand bestimmt. Später werden die Holzschnitte sorgsam durch Schraffierung modelliert und rechnen nicht mehr mit Kolorierung. Der Formschnitt wird zur echten Schwarz-Weiß-Kunst. Die Gefahr lag in einer zu starken Betonung der Tonwerte, die dem Strichcharakter der Type zuwiderlief. Dürer und noch mehr Holbein brachten Hilfe. Der Stil, den Holbein sich zu eigen gemacht, erweist sich als echter Illustrationsstil. Ein wundervoll einfacher und doch höchst fein gefühlter Umriß und sparsame Innenzeichnung genügen völlig, alles anschaulich zu machen. Holbein ist aber auch Illustrator in einem höheren eigentlichen Sinne. Er gibt den Text vertieft, in neuer feiner Wendung wieder. Die Bibelillustrationen sind ein klassisches Zeugnis der ganz reifen, abgeklärten Weise des Basler Künstlers. Und wenn sie sich auch nicht an Gedankentiefe, im Reichtum persönlicher Akzente mit den Schöpfungen Dürers messen können, so stehen sie um so höher in der ausgeglichenen Harmonie der Komposition, im Wohllaut der Linien, in der reifen Durchbildung der Körper und der Perspektive, in der ganz ausgebildeten Umsetzung jeder, auch der malerischesten Erscheinung in die Linie, in der klaren Durchsichtigkeit der Erzählung. (Kautzsch.)

Das Titelblatt wurde nach ornamental-architektonischen Gesichtspunkten in reichster Auszierung mit figürlichen und jeder anderen Motivenart ausgestattet, so daß die Bücher dieser Zeit in der Tat außen und innen ein geschlossenes Ganzes bilden.

Noch auf manchem Gebiete betätigt sich der Kunstfleiß, ohne daß wir darauf hier eingehen könnten. Wie „wohlversehen" ein Haushalt, selbst ein einfach bürgerlicher im 16. Jahrhundert war, belegen die erhaltenen Inventarien, z. B. das eines gräflich Wertheimschen Rentmeisters Kallenbach, das 55 Seiten in Kleinfolio umfaßte (von 1587).

c) Die Niederlande.

Die Renaissance in den Niederlanden beginnt, schreibt G. v. Bezold, mit dem Schlusse des 15. Jahrhunderts insofern, als damals einzelne Renaissancemotive in die üppige Spätgotik eindrangen, die gerade in den Niederlanden eine dem Geiste des Renaissancedekors verwandte malerische Stilfassung erhalten hatte. Keldermann aus Mecheln ist der führende Meister. Er nimmt etwa seit 1520 Motive aus der italienischen Renaissance in seine Bauten auf. Er gibt aber das gotische, das schmale, hohe fensterreiche Fassadenmotiv nicht auf, sondern fügt nur einfach den italienischen Dekor hinzu. Gleichzeitig baut Boremanns zu Brüssel Häuser, die die drei Ordnungen aufweisen, allerdings in sehr willkürlicher Weise. Wir finden mit einem Worte da, wo ein strengeres architektonisches System angestrebt wird, ein Spielen mit Formen und Ordnungen, und nur da, wo diese konventionellen Fesseln abgestreift sind und der Architekt sich frei bewegt, den Durchbruch eines selbständigen malerischen Kompositionsprinzips, ähnlich wie in Deutschland.

Allerdings mußte bei seiner schmalen und tiefen Grundform dem niederländischen Wohnhause jede monumentale, ja nur stattliche Wirkung versagt bleiben. Die schmalen Dreifensterfronten schlossen eine Steigerung ins Große aus; der Reiz konnte nur in der Behandlung kleiner Motive liegen. (Abb. 206.) In diesem Sinne gliederte man mittels des runden Blendbogens über den rechteckigen Fenstern die Fassaden. Die Bogen, die Stützen, die Säulen, die abgetreppten Dachgiebel lassen zierliche Renaissancemotive sehen. Als charakteristisches Baumaterial verwendet man den Backstein oder den Backstein mit Haustein vermischt. In der Ornamentik geht von den Niederlanden ein starker nordischer Hauch aus, der durch alle europäischen Länder hindurch bis nach Italien vordringt. So wird das gerollte Kartuschenwerk in den Niederlanden am frühesten systematisch durchgebildet und von hier aus durch die italienischen Kunststecher weiter verbreitet. Die Beschlägeornamentik, eine realistische Abart des Kartuschenwerkes, sowie ihre Verbindung mit derb naturalistisch gebildeten Blumen- und Fruchtschnüren kann als eine niederländische Erfindung angesehen werden.

Auch die großen öffentlichen Gebäude, wie etwa das Paulshaus zu Utrecht, überragen in bestimmenden Grundzügen nicht die Profanbauten, weil selbst nach der Mitte

Abb. 206. Rathaus und Fischmarkt in Utrecht.
Verlag der Neuen Photographischen Gesellschaft, A.-G., Steglitz-Berlin. (Siehe Seite 292.)

des 16. Jahrhunderts das Verständnis für die Proportionen des Baues und seiner Teile noch nicht entwickelt ist. Denn selbst das vortrefflich klar gegliederte Rathaus zu Antwerpen von Cornelis Floris de Vriendt (1514—1575) und Paul Syndincx (1561 bis 1565), über einer Halle mit zwei Ordnungen erbaut, weicht trotz offensichtlicher Studien an italienischen Bauten in seiner Gesamthaltung, besonders in der Fensteranordnung, in den Verhältnissen der Stockwerke und der Bauteile nicht von dem Grundcharakter niederländischer Bauteile ab.

Cornelis Floris darf als der Begründer der national-niederländischen Renaissance betrachtet werden. Für die Ausbildung des Ornamentstils der nationalen niederländischen Renaissance behauptet aber Jan Vredeman de Vries den ersten Platz, einmal durch seine Lehrbücher der Architektur, dann durch seine Ornamentik. Jan Vredeman de Vries bildet das scharf modellierte Kartuschenwerk und die beschlagartige Bandornamentik in vortrefflicher Weise aus, zugleich die hiermit verbundenen naturalistischen Frucht- und Blumenschnüre, während bei ihm die italienisch-stilisierte Pflanzenranke fast ganz fehlt. (Ebe.) Der niederländischen Renaissance geht unleugbar die Monumentalität ab; ihre Vorzüge liegen auf dem architektonisch malerischen Gebiete, in den durch den Wechsel des Materials gegebenen Farbenwirkungen, im Verhältnis der aufgehobenen Symmetrie zum Gleichgewicht der Massen, im Umriß, in der Gruppierung. Diese Eigenheiten sind groß genug, ihr einen bleibenden Wert in der Geschichte der Baukunst zu sichern. Erst 1550 werden die Bücher der italienischen Theoretiker übersetzt. Pieter de Koeck van Alst überträgt damals Serlios Schriften — trotzdem gewinnen die Niederländer erst im 17. Jahrhundert Verständnis für die antiken Ordnungen, die Verhältnisse im Bauwerk. Die Stützen, Pilaster, Säulen und Pfeiler werden in sonst unbekannter Weise durchgebildet, die Säulenschäfte mit geraden, gebrochenen, geschraubten Kannelüren versehen, die Pilaster sind geschwellt, Stützen verbreitern sich nach oben, der Schaft wird mit Ornamenten bemalt usw. In den Niederlanden erfreuten sich die Balustersäule und die

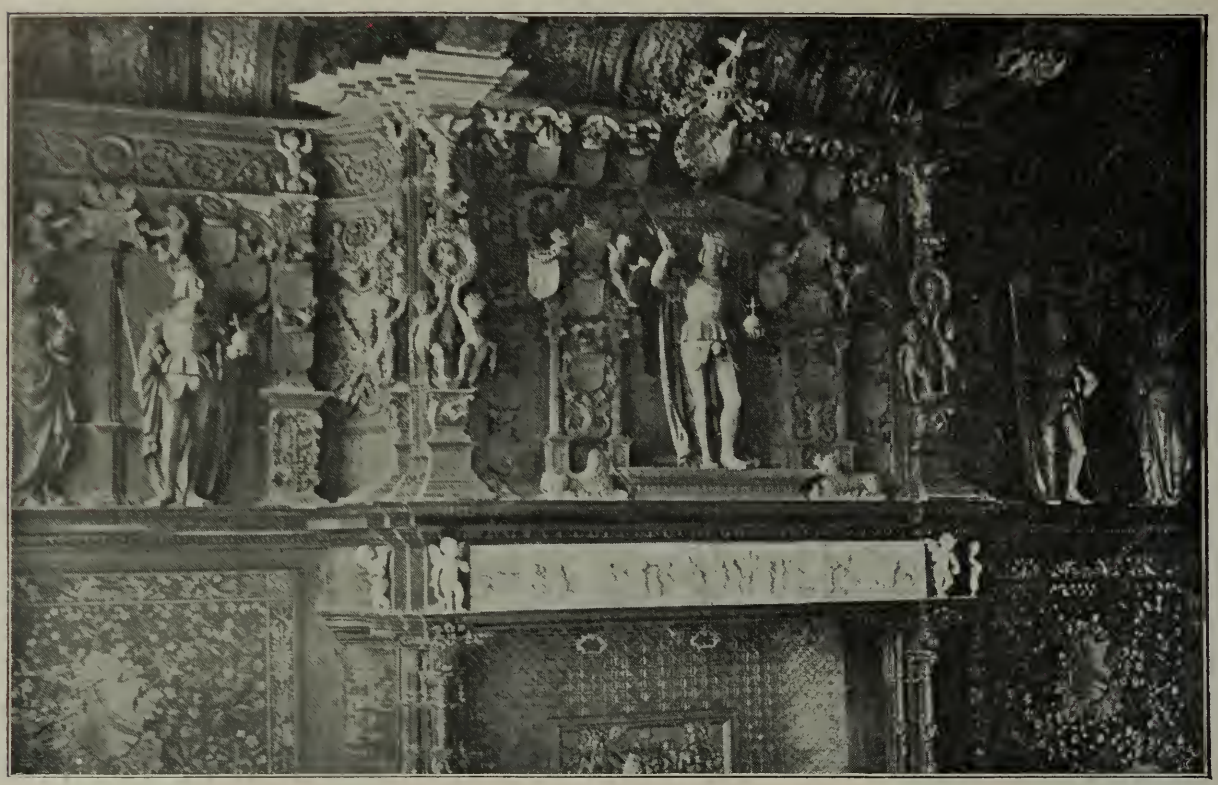


Abb. 207. Renaissancekamin im Justizpalast zu Brügge. In der Mitte Karl V., links Maximilian und Maria von Burgund, rechts Ferdinand von Aragonien und Isabella von Castilien. (Siehe Seite 295.)

Herme einer besonderen Beliebtheit. Wird in der reifen Renaissance die Säule korrekter gebildet, so blieb die Lust, sie zu verzieren, ungekränkt; ganz besonders verbreitet ist das sog. Beschlagwerk, die Maskarons, Löwenköpfe und Festons. Unter den Kapitälformen ist das korinthische das beliebteste. In ebenso phantastischer Art wie die Säule findet die Konsole Verwendung, und das Beschlagwerk spielt mit seinen Fratzen, Voluten und Früchten eine Hauptrolle.

Auch die niederländische Renaissance baut mit Säulen, Pilastern und Nischen, mit hohen gegliederten Aufsätzen prachtvolle Portale auf, die den ganzen Ornamentenreichtum in verschwenderischer Weise aufweisen, während das hoch aufgeführte Fenster im allgemeinen die einfache rechteckige Bildung festhält. Um allzugroße Fensterstöcke zu vermeiden, teilt man das Fenster durch Steinkreuze. Zuweilen werden sogar die Fenster zweier Stockwerke zusammengezogen, wie etwa an den Rathäusern zu Emden und Nymwegen. Die Fenster des letzteren sind, mit Ausnahme der von Konsolen getragenen schwächlichen Giebelstürze, gotisch. Der dreieckige oder halbkreisförmige Fenstersturz mit leichter Umrahmung ist ein beliebtes Motiv der niederländischen Frührenaissance. Das Giebelfeld bleibt entweder glatt, oder es ist mit einem Reliefmedaillon oder mit einem frei vortretenden Kopfe geschmückt. (Bezold.) Außerdem liebt man, namentlich in der Frühzeit, den oberen Teil des Fensters mit einer auf vorgekragten Pilastern oder Pfeilern ruhenden Blendarchitektur zu umgeben.

Die Giebel werden abgetreppt und die Ecken mit kleinen aufrechtstehenden Spitzsäulen verziert. Das Dachgesims durchschneidet die ursprünglich aus Frankreich eingeführten Lukarnen, die in den Niederlanden dann recht mannigfaltig, ja bizarr durchgebildet werden.

Dieser Stil, dessen Schwerpunkt auf dekorativer Seite liegt, mußte seine besten Werke bei der architektonischen Ausstattung der Innenräume liefern.

Die mittelalterliche Art der Deckenbildung mit vorstehenden, abgeschrägten oder profilierten Balken und verputzten Zwischenflächen bleibt während der ganzen Renaissanceperiode in Übung. Von der Frühzeit an lernen wir hölzerne Felderdecken in verschiedener Teilung kennen, bei welchen die Fugen der einzelnen Tafeln mit profilierten Leisten überdeckt sind. Außerdem ahmt man allmählich die aus Italien eingeführte

Kassettendecke nach, besonders gern läßt man Quadrate mit Sechsecken oder Achtecken mit länglichen Sechsecken und Kreuzen abwechseln. Die Entwickelung drängt aber auch in den Niederlanden auf die Betonung der Mitte hin, die der Spätrenaissance vorab eigen ist.

Zu den besonderen Prachtstücken der niederländischen Renaissance gehören die Kamine; namentlich der Mantel bot Gelegenheit zur Entfaltung reichen Schmuckes. Alle übertrifft an Pracht der Kamin in Brügge, von Guyot de Beauregard (1529 bis 1531) ausgeführt. (Abb. 207.)

Den reichen Decken und Kaminen schließt sich würdig die Vertäfelung der Wände an, die in den Niederlanden, besonders in Holland, sehr in Gebrauch war. Der Handel brachte gerade in diese Länder große Mengen kostbaren Holzmaterials.

Neben die Schnitzerei als Dekor aller Holzarbeiten tritt seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Intarsia, die wohl vom Niederrhein her eingedrungen ist. Als charakteristisch müssen wir die breite Zeichnung und die flächenhafte, freie und echt naturalistische Behandlung bezeichnen; als Lieblingsmotiv wählte man Blumenranken mit Vögeln, Schmetterlinge, Vasen mit Blumen u. dgl. m.

Außer der Vertäfelung fiel dem Teppich auch in den Niederlanden schon seit langem die Aufgabe zu, die Zimmer behaglich und farbenreich zu machen. Die älteste Erwähnung der Tapisserie haute lisse für Arras findet 1367 statt. Diese Stadt wurde Vorort — auch für Paris bis etwa 1450 —, von dann an ging die Entwickelung zurück, um Valenciennes Platz zu machen. Aber überall, in Brüssel, Courtrai, Audenarde usw. wurden Fabriken mit großem Erfolge gegründet.

In der Tracht folgte man einerseits dem Vorbilde des burgundischen Hofes, anderseits Deutschlands, doch überwog das erstere, das seinerseits sich dem spanisch-französischen Geschmacke näherte. (Abb. 208.)

Um die Mitte des Jahrhunderts, als Philipp II. die Herrschaft angetreten hatte, gewann die spanische Mode die Oberhand. Als Alba sein Schreckensregiment führte (1567—1573), ersetzten die hellen leuchtenden Farben eintönig dunkle, und der Schnitt der Gewandung wurde immer steifer, bis bei der Befreiung von diesem Drucke die von Heinrich III. einge-

Abb. 208. Herzogin Margarete von Parma.
Gemälde von A. S. Coëllo im Museum zu Brüssel.

führte geckenhafte französische Tracht sich einbürgerte. Unter Beibehaltung des französischen Geschmackes änderte man um den Schluß der achtziger Jahre das Wams und die Kniehose selbständiger ab; man schnitt sie weiter, länger, schloß sie auch nicht unter den Knien, sondern arbeitete sie zu einer bequemen offenen Überziehhose um. Neben dem kleinen spanischen Schultermantel gebrauchte man auch längere und weitere französische Mäntel.

Die Frauen blieben zunächst bei einer freieren Gewandung, behielten die Dekolletierung bei und besetzten den Halsausschnitt des enggeschnürten Leibchens mit feinstoffigen, kragenartigen Spitzen. Die Ärmel wurden gebauscht und geschlitzt, und der Rock behielt seine faltenreiche Fülle wie seine Schleppe. Der glockenförmige, fast faltenlose spanische Rock gewann nur für große festliche Gelegenheiten bei Hofe in Brüssel Bürgerrecht. Auch die späteren Moden fochten die Frauen weniger als die Männer an. Sie behielten die alten kostbaren Stoffe, die reichen Kleiderzierden und Schmucksachen allezeit bei. Gerade in den Niederlanden war der Aufnähschmuck sehr heimisch, aber auch die Halskette, der Gürtel, der Ring, das Diadem, die Gürteltaschen waren beliebt.

d) Frankreich.

Die Franzosen, schreibt Hauser, bezeichnen die Renaissanceperiode ihrer Architektur als diejenige Periode, die sich sofort mit dem Eindringen antiker Elemente in die gotischen Formen gegen das Ende des 15. Jahrhunderts zu entwickeln beginnt. Mit dem Ende der gotischen Baukunst mußte Frankreich eine neue Anregung erhalten, und diese brachte die Renaissance, lebendig genug, um die französische Baukunst zu verjüngen.

In die Ausbildung der französischen Frührenaissance teilen sich die französischen Architekten, wie Jean Ducerceau, Jean Goujon, Philibert de l'Orme, Künstler, die zwischen 1530 und 1540 aus Italien zurückkehrten, mit den eingewanderten Italienern. Beide hatten mit dem in der Gotik zum Ausdruck gelangten französischen Geschmack zu paktieren. Wichtig war es vor allem, daß in Frankreich von vornherein die Architekten das entscheidende Wort sprachen.

Auch in Frankreich übernahm man zuerst nur Äußerlichkeiten, aber bereits um 1500 bemühte man sich, sowohl der Grundrißanlage als auch den Aufrissen der einzelnen Teile des Bauwerkes eine große Regelmäßigkeit zu verleihen. Man versuchte gleichzeitig, die gotischen Detailformen in der Art mit denen der Renaissance zu verbinden, daß man maßgebende Gesichtspunkte der letzteren, wie das Prinzip der Horizontalität, mit jenen zu verbinden suchte, oder die tragenden Bauteile gotisch, die ausfüllenden Teile italienisch bildete. Das Prinzip im Aufbau der Fassaden schwankte deshalb zwischen dem Vertikalismus der Gotik und der echt italienischen, allerdings mit niedrigeren Geschossen entworfenen Fassadenkomposition. Die französische Hochrenaissance, die bis etwa 1580 dauert und durch die Schule von Fontainebleau gebildet wird, geht dann darauf aus, die Gesamtkomposition der Bauten im Sinne der Bramanteschen Hochrenaissance zu gestalten, diese auf die französischen Verhältnisse, auf die französischen Anschauungen zu übertragen.

Es gelang den französischen Architekten, in hervorragendem Maße der Anforderung gerecht zu werden, selbst in der Durchbildung der Einzelheiten die französische Art so stark aufrecht zu erhalten, daß der Gesamttypus der Bauweise bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts mit dem der italienischen Werke wenig gemein hatte; denn französische Meister übertrugen den italienischen Stil in die Weise des Landes, obwohl in einzelnen Werken durch die Berufung italienischer Künstler nach Frankreich ein fremder Einfluß erkennbar wird. Er äußert sich aber in der Weise, daß diese Meister der französischen Art mit ihren Mitteln gerecht zu werden suchten.

Die Frührenaissance währt etwa bis zur Mitte des 16., die Hochrenaissance von hier bis in die ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts. Auf die Entwickelung des Stiles nimmt die Baulust der Könige aus dem Hause Valois den mächtigsten Einfluß.

Abb. 209. Schloß Chambord, erbaut von Pierre Nepveu.
Nach einer Photographie von J. Kuhn in Paris.

Die Regierungszeit Franz' I. bezeichnet die Glanzepoche der französischen Frührenaissance. Mit der Zeit Heinrichs II. beginnt die Umwandlung des Formenwesens im Sinne der Hochrenaissance, eine Verbindung der italienischen mit der heimischen Sinnesart, mit Ludwig XIII. hebt der Barockstil an. Deshalb sind auch die Schloßbauten der Könige und Großen des Landes vor allem und in erster Linie in der Isle de France und im Loire-Gebiete wichtig.

In die bürgerlichen Kreise dringt die neue Mode nur allmählich ein. Wohl aber muß mit allem Nachdruck hervorgehoben werden, daß die Architektur dieser Zeit einen mehr bürgerlichen als religiösen Charakter besitzt, so daß selbst die kirchlichen Bauten eine profane Dekoration erhalten.

Die französische Renaissance verwendet fast durchweg nur den Stein für den Quaderbau, die Formen sind für dieses Material erdacht und erfahren keine wesentlichen Veränderungen, wenn Ziegel oder Holz an seine Stelle treten.

Der Schloßbau der französischen Frührenaissance entwickelt sich auf Grundlage der mittelalterlichen Feudalburg, des befestigten Schlosses, das in seinen wesentlichen Grundbedingungen in die neue Zeit übernommen wird.

Schloß Chambord, erbaut von Pierre Nepveu, ist das Wunder der Architektur Frankreichs aus dieser Zeit. Das herrliche Bauwerk ist von großen Türmen flankiert, die nur wenig denen der Feudalzeit ähneln. Das Schloß gewährt mit den pyramidal ansteigenden Dächern, mit seinen Pavillons, mit Lukarnen im Dachgeschoß einen wunderbaren Anblick. (Abb. 209.)

Aus der Burg wurde jetzt ein festes Haus, ein Schloß. Aber da man nach wie vor bei der Gesamtdisposition vor allem an das gegebene Terrain mehr oder weniger gebunden war, so fügten sich die Bautrakte keineswegs immer nach rechten Winkeln aneinander und umschlossen selten einen ganz regelmäßig geformten Hof. Diese Landschlösser Frankreichs lassen in vortrefflicher Weise die Mischung und Durchdringung der mittelalterlichen Kunstformen mit denen der Renaissance erkennen. Die Grundzüge

bleiben, werden aber umgestaltet. Die Vorburg wird die Basse-Cour, um die die Wohnungen für die Diener, die Wirtschaftsgebäude herumgelegt werden, während der große Burghof zur Cour d'honneur wird und in der Regel das Portal nach der Haupteingangsseite erhält. Die Baumassen werden in Erinnerung an die ja besonders in Frankreich ausgebildeten mächtigen Turmanlagen in einzelne Pavillonmassen gegliedert, die mit hohen, spitzen Dächern abschließen; der Donjon, der alte Hauptturm, bildet anderseits nach wie vor das Zentrum des ganzen Schlosses, an dessen Baukörper die Türme der Ringmauern unmittelbar angelegt werden. Die Gebäudeflügel haben wie früher nur eine Zimmertiefe, sind aber durch einen geschlossenen Gang verbunden. Die lange schmale, saalartige Galerie bildet von jetzt an das Prunkstück des Schlosses.

Der Unregelmäßigkeit der großen Anlage steht eine auf höchste Bequemlichkeit des Verkehrs gerichtete Verteilung der einzelnen Räume gegenüber, eine sorgsame Ausnutzung des Plans. Die Stiegen liegen zwar noch als Wendeltreppen in Treppentürmen, sind aber bereits oft mit größeren Vorräumen verbunden, während die ursprünglich aus dem wehrhaften Charakter der Burg erwachsenen Neben- und Geheimtreppen in die dicken Mauern eingeschnitten wurden. Der französische Architekt sinnt vorab auf Bequemlichkeit und auf raffinierte Gliederung der Anlage.

Das Schloß umgeben Wassergräben, über die Brücken führen. Der von dem Hause selbst umgebene Hof gilt als Haupthof, als coeur d'honneur. Zur Seite des Hauses dehnt sich der Wirtschaftshof, die basse cour, von den entsprechenden Häusern begrenzt. Überall äußert sich gleichzeitig das Streben nach Regelmäßigkeit. (Hauser.) Auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts werden die Eigentümlichkeiten der französischen Architektur beibehalten, treten aber weniger bestimmend auf. Der Einfluß der italienischen Hochrenaissance und der einiger italienischer Künstler, die in Frankreich arbeiteten, macht sich schärfer geltend. Mit dem eingehenderen Studium der Antike tritt auch hier die etwas launenhafte Behandlung der Formen zurück gegen feststehende Anschauungen, die die wesentlichsten Merkmale des Stiles nur in gesetzmäßiger Weise verwendet.

Der Schloßbau in der Stadt erreicht in der Anlage ständig größere Regelmäßigkeit, die Stiegen werden als geradelaufende Treppen in das Gebäude eingezogen. Die Türme verwandeln sich in rechteckige oder polygonale Pavillons.

Mit der Regelmäßigkeit des Grundrisses gewinnt natürlich der Aufbau an Klarheit, aber die wesentlichsten Merkmale der französischen Form bleiben auch jetzt bestehen: die Gruppierung, die hohen Dächer und Schornsteine, die Durchbildung der Dachfenster in bezug zu den Fenstern der Fassade, die geringe Durchbildung der Wandfläche zwischen dem im Ausdrucke eher schwach und unbestimmt wirkenden, architektonischen Gerüste.

Die Form des vornehmen Stadthauses der französischen Renaissance erwächst aus dem mittelalterlichen Grundriß, wird aber bei dem ebenen Terrain schnell eine durchaus regelmäßige, besonders seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Gebäude gruppieren sich um einen Hof, der von der Straße durch eine Mauer getrennt ist und gerne mit Säulen- oder Pfeilerarkaden umstellt wird. Als Beispiele seien der erzbischöfliche Palast in Sens genannt (um 1520), der Palast des Louvre in Paris, das Meisterwerk Pierre Lescots (1510—1571). (Abb. 210.) Der Bau wurde unter Franz I. begonnen und von Heinrich II. und den späteren Königen fortgesetzt. Im Grundrisse ist hauptsächlich auf langgestreckte Räume Rücksicht genommen, so daß Galerien und Pavillons die Hauptteile des Ganzen bilden. Der zweistöckige, mit einer hohen Etagenattika bekrönte Bau ist in den vollendeten Formen der Hochrenaissance ausgeführt, durch Pilaster und Halbsäulen gegliedert und auf das reichste mit Skulpturen versehen. Die Hochrenaissance hat hier eine Ausbildung erfahren, die man als Umdeutung der antiken Formen im Sinne des französischen Geistes bezeichnen kann.

In der Nähe des Louvre wurde im Auftrage der Königin Katharina von Medici von Philibert de l'Orme (1515—1570) und Jean Bullant seit 1564 der Palast der Tuilerien erbaut.

Das einfach bürgerliche Haus erstreckt sich nach der Tiefe; nach der Straße liegen die Haupträume in drei bis vier Stockwerken. Das Mittelalter behält hier noch länger

Abb. 210. Der Louvre (Pavillon Henri II.) in Paris. Von Pierre Lescot. Nach einer Photographie von J. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 298.)

die Oberhand, und die neue Architektur gelangt seltener zu einwandfreien Lösungen; um so weniger, als das Erdgeschoß gern zu Magazinen und Läden verwendet wurde und die Pilasterarchitektur in der Frührenaissance in der ersten Etage erst beginnen konnte. Man baute vorwiegend in Stein. Der Fachwerkbau wird in den nördlichen und mittleren Provinzen ausgebildet. Die Dekoration, die sich vorwiegend an die lombardische anschließt, folgte der im Stein- und Ziegelbau gültigen. Der Grundriß beharrt bei der Pavillonanlage.

In der Durchbildung der Schauseite macht sich in Frankreich in der Früh- wie Hochrenaissance die auf struktive Gesichtspunkte haltende gotische Bauschule geltend, insofern als jeder einzelne Teil aufeinander bezogen wird. Die Gliederung der Wand steht mit der der Fenster, der Türen, des Daches in engen Beziehungen. Kein Teil fällt heraus oder tritt hervor. Die Wandfläche bleibt zwischen den Pilastern oder Säulen glatt oder wird durch Nischen, verschiedenartige plastische Felder mit ornamentaler oder figürlicher Auszier belebt. Die geraden oder mit abgerundeten Ecken geschlossenen und durch Steinkreuze geteilten Fenster werden gerne gekuppelt; in der Hochrenaissance umrahmen die Lichtgeber Pilaster oder Halbsäulen mit Segment- oder Spitzgiebeln, die in der Spätrenaissance manchmal rustiziert werden. In eben derselben Weise werden aus den einfach abgeschrägten profilierten Gewänden der Tore reiche von Pilastern und Säulen umstandene Portale.

Das Dach wird durchweg hoch aufsteigend gebildet. Die Gruppierung beginnt in der französischen Architektur hier oben und beeinflußt stark die Architektur des ganzen Hauses. Das bandartige Kranzgesims mit der Attika (Balustrade) schiebt sich zwischen die vortretenden Lukarnen (Dachfenster) und die sehr mannigfaltig, hin und wieder als turmartige Aufsätze behandelten Schornsteine geben den durch die Dächer der Lukarne, Pavillons, Türme belebten Dachlinien ein sehr abwechslungsreiches, ja manchmal fast bizarres Aussehen. (Bezold.)

In reichem Maße wird von den französischen Architekten die Plastik herangezogen, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu bedeutsamer Höhe emporwächst.

Die Plastik gewinnt in Frankreich allmählich ein ganz neues Motiv, das Nackte. Die französische Kunst wird sogar bald in den Dienst einer gewissen beabsichtigten Zurschaustellung des Nackten gestellt. Sie bevorzugt den weiblichen Körper.

Historisch betrachtet wurde für die französische Plastik der Renaissance wichtig die florentinische Plastik der beginnenden Dekadence, Meister wie etwa Pietro Francavilla. Alle diese jungen und alten Männer in Stein und Bronze besitzen dieselben Muskeln, dieselbe Proportionalität in den Körperformen. Auch Künstler wie Germain Pilon, Jean Goujon sind diesem verderblichen Einfluß unterlegen, bis ihn die heimische Art, besonders wo Pierre Lescot arbeitete, mehr oder weniger beseitigte. Goujon verfügt als besonderes Besitztum über eine ungewöhnliche feine Bearbeitung der Formen; seine schlanken Gestalten sind vortrefflich proportioniert, reich wie geschmackvoll und unter feiner Berechnung der Lichtwerte drapiert. Goujon weiß sich auch als Bildner den Anforderungen der Architektur nach Linie wie Modellierung einzuordnen.

Die unsterblichen Meisterwerke eines Michel Colombe (1430 bis um 1512), eines Jean Juste, Pierre Bontemps packen uns geradezu durch die Wucht des Lebens, sie atmen Kraft des Innenlebens. Allerdings läßt sich eine gewisse materielle Befangenheit bei der Bildung des Nackten, wie ein zu bewußtes Streben nach Eleganz nicht leugnen.

Colombes erhaltenes Hauptwerk ist das Grabmal Franz' II. in der Kathedrale zu Nantes. Der Plan der Anlage stammt, wie es scheint, nicht von ihm, sondern von Jean Perréal († um 1528).

Das Grabmal besteht aus einem rechteckigen Unterbau, auf dem die Gestalten des Herzogs und der Herzogin liegen, zu ihren Füßen sitzen Löwen mit den Wappenschildern. Die Seiten des Unterbaues sind in zwei Reihen Nischen, die übereinander geordnet sind, aufgelöst. In den größeren stehen die Apostel, in den kleineren sitzen die Pleurants, die Klagenden; an den vier Ecken des Unterbaues haben die vier Kardinaltugenden — Gerechtigkeit, Kraft, Mäßigkeit und Klugheit — ihren Platz gefunden. (Abb. 211.)

Abb. 211. Grabmal Franz' II. von Colombe in der Kathedrale zu Nantes.
Nach einer Photographie von F. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 300.)

Dieser an sich schon reiche Aufbau erhält rein materiell eine Steigerung durch die farbigen Steine, die in seltener Masse hier verwendet sind. Der aus weißem Marmor gemeißelte Unterbau steht auf einer Platte von schwarzem Marmor und wird durch zwei Simse aus demselben Stein gegliedert. Die Apostel aus weißem Marmor heben sich von einem rötlichen Hintergrunde ab; die „Pleurants", deren Hände, Füße und Bücher aus weißem Marmor, und die im übrigen aus einem tiefgrünen Porphyr (Marmor?) gehauen sind, wirken gegen einen weißen Hintergrund. Die Figuren der fürstlichen Personen sind aus weißem Marmor gearbeitet, nur die Hermelinmäntel weisen kleine inkrustierte Marmorpartien auf.

Das Werk gliedert sich also in seiner Gesamterscheinung der farbigen Plastik des Mittelalters folgerichtig an, unterscheidet sich aber darin von ihr, daß durch farbige Steine und nicht durch Bemalung der künstlerische Eindruck hervorgerufen wird.

Die liegenden Gestalten des Herzogs und der Herzogin sind in der gewöhnlichen Art der Grabfiguren mittelalterlicher Plastik dargestellt. Man beachte aber die langen, vornehmen Faltenzüge, die peinliche Kleinarbeit in allen Einzelheiten der Gewandung, jedoch vornehmlich die Gesichter und die Hände. Die französische Grabplastik hat, wie wir wissen, sehr viel in der Schärfe der Charakteristik geleistet; diese ist hier etwas zurückgetreten zugunsten einer allgemeinen formalen Schönheit und Zartheit des Ausdrucks, der allerdings in den kleinen feinen Zügen der Herzogin unmittelbar gefangen nimmt. Die delikate Meißelführung, wie etwa an den Wangen, am Mund, am Schläfenbein der Fürstin, ist sehr zu loben. Nicht minder charakteristisch, ja noch schärfer individualisiert sind die Hände.

Michel Colombe ist ein Meister des Mittelalters, aber er folgt bereits dem Rufe nach Eleganz, nach graziöser Liebenswürdigkeit, nach einer gewissen Weltlichkeit in allen Stoffen.

Die in Italien genährte Anschauung gewann in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts immer stärkeren Ausdruck. Jean Goujon († 1564/65) ist der bekannteste Vertreter.

Der Meister führt trotz einer gewissen Abhängigkeit von der italienisch-römischen Kunst zu gutem einheimischen Geschmack, zu elegantem Linienfluß, zu einer sorgsamen und klaren Charakteristik. Das Studium der Natur und die natürliche Begabung der französischen Künstler für die Plastik haben die Bildhauerei damals so hoch gehoben. Germain Pilon († 1590) ist ein Meister des nackten wie bekleideten Körpers; er bildet das Relief überall klar und gibt die Bewegungsmotive wahr in sich und sicher gefühlt und gesehen wieder.

Das reizvollste Werk seines Meißels, die drei Grazien, die das Herz Heinrichs II. tragen, wird durch eine so fein abgestufte Komposition und Eleganz in den Bewegungen beherrscht, daß durch das ganze Werk ein Zug zierlicher Mannigfaltigkeit geht. Die feinen und schmieg-

samen Formen der Frauen, die durch die dünne Bekleidung in anziehendster Weise mehr hervorgehoben als unterdrückt werden, einigen sich mit der Grazie, die das ganze Werk auszeichnet, zu einer vollkommenen Harmonie.

Ein anderes sehr interessantes Moment ist das Grabmal Heinrichs II. und seiner Gemahlin (St. Denis). Unter dem eigentlichen Denkmal liegen die beiden nackten Figuren, der König unbekleidet mit stark vorgewölbter Brust und zurückgelegtem Haupte lang ausgestreckt auf dem Leichentuch, von dem er über dem Leib einen Zipfel mit der Linken festhält. Die Königin hat sich ebenfalls nackt auf den Rücken gelegt, das linke Bein zieht sie leicht heran, die Linke legt sich über die Brüste, die rechte Hand ruht auf der linken Hüfte, ein Tuch bedeckt den Schoß. So gesucht die Linienführung in den Figuren, so auch die Einzelarbeit, die als überzierlich, überrealistisch, kleinlich in der Bearbeitung des Nackten wirkt; unruhig in vielerlei Falten ist das Leinentuch gelegt, als ob die Dargestellten sich auf ihm herumgewälzt hätten. Das ganze Kunstwerk kann als Beispiel eines „manierierten Realismus" gelten.

Die Epoche der französischen Renaissance-Plastik hat unendlich viel Schönes geliefert, aber nur für ihre Zeit. «Cette époque brillante par sa facture, toute d'élégance n'a jamais fait preuve des qualités essentielles a l'art statuaire qui valent des régles précises un ordre constant et pour laquel la fantaisie ne saurait être un loi.»

Die Innenausstattung der französischen Schlösser beweist ein vortreffliches Verständnis für die Bedürfnisse des eigenen Geschmackes und für die Möglichkeiten, die italienische Renaissanceform diesen anzupassen. Der Eindruck großer und geschmackvoller Vornehmheit beherrscht die Zimmer wie die Galerien. Die Decken werden entweder gewölbt und mit Renaissanceornamenten belebt oder als Balken- und Kassettendecken mit ornamentalem Schmuck, Vergoldung und Bemalung geziert; in der Hoch- und Spätrenaissance wird das Spiegelgewölbe bevorzugt, die Formen werden in saftigen Bildungen gehalten, und die Figur wird ornamental gestaltet, ohne daß die reiche Farbengebung und die Vergoldung hintenangesetzt worden wäre.

Aufs engste verbindet der Kamin sich mit der Architektur, in dessen künstlerischer Ausgestaltung die französischen Baumeister ganz Ungewöhnliches leisteten.

Durch mächtige korinthische Säulen mit vollständig ausgebildetem Gebälk, die den eigentlichen Kamin einfaßten, setzten sie ihn oft mit der Decke in enge Verbindung. Den Kamin selbst bildeten hohe Seitenstützen, die die Kaminplatte trugen; auf den Ecken dieser standen Kandelaber, in der Mitte ein durchbrochener hoher wappen- und figurengeschmückter Aufbau — alles von Marmor oder Kalkstein und leicht vergoldet.

Die Wände werden entweder ganz oder zu zweidrittel mit sehr feinfühlig abgemessenen und mit architektonischem Verständnis gegliederten Holzverkleidungen abgesetzt. Das Ornament, das hier der französischen Renaissance zur Verfügung steht, ist von vornherein von ebenso schöner Komposition wie Ausführung, auch verliert es seine Selbständigkeit nicht trotz der naturgemäßen Anlehnung an den italienischen Dekor.

Es herrscht eine derartige Laune und Freiheit in den zufälligen Ornamenten, daß die Erfindung das Auge anzieht, bevor die methodische Art der Kombination es packt. Auch der Gebrauch der reich verzierten Monogramme gibt der französischen ornamentalen Renaissance eine ganz besondere Eigenart, die sich am stärksten an das norditalienische, besonders das venetianische Ornament anlehnt. Das niemals auf Massenwirkung beruhende, locker und elegant gezeichnete Ornament wird als Füllwerk benutzt bei ungemein zartem und zierlich durchgeführtem Relief. Vegetabile und Gerätformen aller Art werden oft kombiniert; als besonders charakteristisch französisch müssen Namenszüge, für die immer lateinische Majuskeln gewählt werden, und Wappenschilder bezeichnet werden.

Frühe, aber natürlich erst allgemeiner in der Hochrenaissance, tritt gerade bei den Wappen die Kartusche auf. In diesem Zeitabschnitt bevorzugt der Geschmack eine kraftvollere Dekoration. Der reichlicher verwendete figurale Schmuck drängt das feine Ornament zurück. Es wird in kleinere Gruppen zusammengedrängt, und an Stelle der durchlaufenden Fries- und Pilasterornamente treten lose verteilte Festons, Kartuschen mit Wappen, Zweige mit Kronen und einfach gehaltene Buchstaben. Bei der Innendekoration erobert sich auch das Groteskenornament eine immer größere Bedeutung. Die Intarsia wird vor dem Schlusse des 16. Jahrhunderts in Frankreich so gut wie gar nicht verwendet, da auch in der Kunsttischlerei hauptsächlich das geschnitzte Ornament gepflegt wird. Früher eroberte sich die Wirkerei in Frankreich ein großes Wirkungsfeld und hohe Vollkommenheit.

In Pariser Urkunden tritt zuerst im Jahre 1302 das Wort de haute lisse auf. Im Jahre 1363 erscheint bereits einer der großen Meisternamen, Bataille, dessen Werke durch zwölf Jahre verfolgt werden können. Sie enthielten reiche Bildszenen.

Abb. 212. Galerie Franz' I. in Schloß Fontainebleau.
Nach einer Photographie von J. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 304.)

Als die Engländer Paris besetzten und Karl VII. nach Burgund seinen Hof verlegte, wurde Tours der Mittelpunkt der Webekunst, ohne daß die allgemeinen Verhältnisse eine große Entwicklung erlaubt hätten. Erst die Zeit Karls VIII. sah wieder Reichtum und Luxus, und im 15. Jahrhundert wurde überall der Teppich zur Dekoration der Wohnräume verwendet. Demzufolge verbreitete sich auch die Technik der Weberei durch das ganze Land. Außer dem Bedarf der Kirchen wurde auch der der Schlösser und Bürgerhäuser gedeckt. Die Szenen gehörten zu einem Teil der religiösen, zu einem andern der profanen Legende, zu einem Teile aber auch der zeitgenössischen Geschichte an. Alle Elemente der Entwickelung sind bereits jetzt vorhanden. Nur die Bordüre nahm nicht sofort die Stellung ein, die ihr später zugewiesen wurde. Die mangelhafte Perspektive der Szenen ruft eine gewisse Unruhe in der Komposition wach. Trotzdem wohnt diesen Arbeiten der Charakter einer gewissen Größe inne. Jedenfalls bot die Vorbilder die Freskomalerei.

Während der Regierungszeit Franz' I. und Heinrichs II. wurde die italienische Manier mit Freuden aufgenommen. Heinrich IV., der die einheimische Industrie heben wollte, rief flämische Meister ins Land, deren Privileg zwölf Jahre währte; trotzdem dauerten die Schwierigkeiten noch eine Zeitlang an. Allmählich gelangte die Kunstfertigkeit zur Vollendung der flämischen, und unter Ludwig XIII. nahm die Weberei eine hohe Stufe der Vollkommenheit ein. Die Vorzüge bestanden in der Kraft und Harmonie der lebhaften Farben, die von einem eleganten Rahmen, in einem zarten und gebrochenen Ton gehalten, umgeben wurden.

Neben den Wirkereien lernen wir als Wandbekleidung die vergoldete Ledertapete kennen.

Die Stücke wurden, beschreibt Lessing, mit außerordentlicher Sorgfalt äußerst mühselig hergestellt. Zunächst mußte das Leder geweicht, geglättet und ausgeflickt werden; Kalbsleder galt als das vorzüglichste, dann kam Ziegen- und zuletzt Schafleder. Das hergerichtete viereckig zugeschnittene Stück wurde zunächst versilbert, wobei der Klebestoff mit der Hand hineingearbeitet und dann die Silberblättchen wiederum mit der Hand fest gedrückt wurden; nur durch solche Handarbeit konnte man die Unebenheiten des Leders ausgleichen. Sodann wurde, nach sorgfältigem Trocknen, die Platte poliert, mit Eiweiß abgerieben, um alle Poren zu schließen, endlich

mit einem goldig glänzenden Firnis überzogen. Dieser Goldglanz, welchen alle alten Ledertapeten als Grundlage haben, verschafften der Ware in Italien den Namen corami d'oro, in Frankreich cuir doré. Nunmehr wurde die goldene Platte mit Holzwalzen oder flachen Modeln gepreßt. Dreimal, viermal mußte dies wiederholt werden, in die tiefen Stellen wurden mit jeder Pressung dickere Lagen Sand eingeschüttet, und so trat allmählich das Relief hervor; bei scharfem, plötzlichem Pressen würden sich die Kanten durchgedrückt haben. Zum Schluß wurde der Grund mit Punzen von verschiedener Form bearbeitet, veränderte Strichlagen genügten schon, um einen verschiedenartigen Glanz zu geben, schließlich wurden einzelne Teile mit Lackfarben bemalt. Jetzt endlich war die Platte fertig: es war aber auch ein Stück, das den Einflüssen von Jahrhunderten zu trotzen vermochte.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wuchs die Wertschätzung dieses Zimmerschmuckes. Der Verbrauch war bedeutend und die technische Entwickelung in Frankreich eine so günstige, daß unter Heinrich II. zwei Pariser, Jehan Fourcault und Jehan Louvet, die besten „Doreurs" waren. Trotzdem gelangte die französische Schule zu keiner besonderen Eigenart; sie nahm von der portugiesischen Aufmachung die gaufrés. (Die Tapeten von Cordova besaßen hohes vergoldetes und bemaltes Relief; die flandrischen waren ähnlich, während die venetianischen ganz flach, nur einfach bemalt und vergoldet sind.)

Später änderte sich die Einschätzung dieser cuires dorés, und sie galten geringer als die Webereien. Im Inventar der Gabriele d'Estrées (1599) heißt es, daß in einem unwichtigen Raum die Wände mit vergoldeten Ledertapeten bedeckt waren. Abschließend sei hier hinzugefügt, daß auch das 17. Jahrhundert fast durchgängig diesen Wandschmuck ablehnte, das 18. Jahrhundert ihn vollkommen verachtete. Er diente in dieser Zeit für die Vorzimmer und für die Speisezimmer der Landhäuser.

Das Vorzüglichste der französischen Innendekoration dieser Periode bieten in ihrer Gesamterscheinung die großen Galerien Franz' I. und Heinrichs II. im Schlosse zu Fontainebleau; sie sind allerdings durchaus italienisch stilisiert. (Abb. 212.)

In der ersteren folgen, nach Ebe, einer meisterhaft behandelten geschnitzten Täfelung Gruppen von je drei weit ausladenden, frei hervortretenden Stuckhermen von schweren Kartuschenformen begleitet, welche die Konsolen der Holzbalkendecke tragen. In den Wandfeldern zwischen den Hermen, in ovalen, ebenfalls schwer behandelten Kartuschenrahmen, sind Bilder al fresco gemalt. Der Fries unter der Decke zeigt ein reiches, verhältnismäßig feines Rankenwerk und die Holzdecke selbst ein Kassettenwerk in geometrischen Mustern. Andere Wandfelder haben als Teilung zwischen den viereckig gerahmten Bildern eine perspektivische Nischenarchitektur mit Säulen erhalten, welche rund gearbeitete figürliche Szenen einschließt. Die Schmalwände zwischen den Türen enthalten wieder runde Kartuschen mit Hautreliefs oder Büsten, außerdem mit überreichen, derb-naturalistisch gebildeten Fruchtschnüren ausgestattet. Die Schule von Fontainebleau hinterließ ihr Meisterwerk in der Galerie Heinrichs II. Die Wände haben unten wieder eine Täfelung mit Pilastern. Darüber reihen sich bis zum Kämpfer Bilder in viereckigen, mäßig verzierten Stuckrahmen; in den Bogenlunetten und in den Wandflächen über den Nischenbogen befinden sich wieder Malereien; die Holzdecke ohne sichtbare Balken ist mit tiefen achteckigen Kassetten versehen, die mäßiges Kartuschenwerk und gutes Blattwerk in den Rosetten aufweisen. Überhaupt tritt der Stuck in der Galerie Heinrichs II. etwas gegen die Malerei zurück, das Plastische ist weniger phantastisch gebildet als in der Galerie Franz' I., dagegen zeigen die gemalten Kartuschen einen weicheren Charakter. Der geistige Inhalt dieser zahllosen Bilder und Stuckreliefs beider Galerien ist allerdings fast null, sie sind in höfisch spielendem, man möchte sagen opernhaftem Sinne gehalten.

Die dekorative Skulptur wird ganz von italienischem Einflusse beherrscht; Primaticcio mit den überschlanken Verhältnissen seiner Figuren und ihrem überzierlichen Faltenwurf gab für die ganze Schule den Ton an. In der Malerei begegnen uns wieder die Italiener in großer Überzahl. Rosso de Rossi, anfänglich im Zusammenhang mit Andrea del Sarto stehend, komponiert nur im großen dekorativen Sinne nach Farben- und Lichtmaßen, als Zeichner fällt er durch seine zahlreichen Verkürzungen auf. Unter seiner Leitung, zum Teil auch wohl von ihm selbst, sind die Bilder der Galerie Franz' I. ausgeführt. Primaticcio und Nicolo dell' Abbate haben die zahlreichen Malereien der Galerie Heinrichs II. geschaffen, im Inhalte poetischer als die Bilder des Rosso und in der Form bisweilen an raffaelische Schönheit streifend. Von beiden Meistern sind noch die Bilder der Königstreppe an der Cour Ovale zu Fontainebleau ausgeführt, — allerdings wie alle anderen in neuerer Zeit übermalt. In der später zerstörten Galerie d'Ulysse zu Fontainebleau hatte Primaticcio 58 große Freskobilder geschaffen, die Abenteuer des Ulysses darstellend, außerdem 24 kleinere Bilder mythologischen Inhaltes. Es scheinen diese Malereien, nach den Berichten der Zeitgenossen, das Beste des Primaticcio und das Vorbild für die Nachfolger der Schule von Fontainebleau gewesen zu sein. (Ebe II.)

Kehren wir zur Einzelbetrachtung zurück. Bei reichen Bürgern waren ebenfalls die Saalwände bespannt mit köstlichen Webereien, goldbestickten Stoffen oder vergoldeten Ledertapeten. Die Holzvertäfelungen und den Kamin bemalte und vergoldete man. Doucet schreibt 1549, daß er die Pfeiler und Kapitäle vergoldet und bemalt habe. Die Möbel wurden in Blau und Gold gehalten, sofern sie nicht die Vergoldung ganz überzog.

Das Meublement der französischen Schlösser und Stadtpaläste wurde ebenso prächtig wie geschmackvoll gearbeitet. Dem italienischen Einflusse gliedert sich unter Heinrich II. unverkennbar ein starker flandrischer an, sowohl im Aufbau der brettartigen Konstruktion wie im Dekor.

Die Truhen, die Kredenzen, die kleinen Schränke (cabinets) mit vielen kleinen Schubläden, die Reihen der schweren, an den Wänden aufgestellten Sitze bilden den Hauptbestandteil des Mobiliars, das mehr künstlerisch geformt als bequem war. Eiche, Nußholz, Ebenholz galten als bevorzugte Hölzer. Vergoldung wie metallene Verzierung ist in dieser Epoche so gut wie unbekannt.

Abb. 213. Sessel aus der Zeit Karls IX. im Louvre.
Nach einer Photographie von J. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 306.)

Die Tischlerkunst zeigte sich im Aufbau der Möbel, deren Verhältnisse fast stets glücklich sind, und in der reichen Schnitzerei mit Säulchen, die meist in flachem Relief gehalten waren. Die kleinen Frontispize mit den Karyatiden, mit dem krausen Blattwerk und mythologischen Monstrefiguren, mit den kleinen Figürchen, die die zierlichen Gesimse tragen, wirkten trotz dieser Verschwendung an dekorativen Zutaten ruhig. Das Ensemble der Möbel ist ein so großes, daß selbst die reiche Schnitzerei die Einheit nicht zu brechen vermag, obgleich dem Holz oft viel zugemutet wird.

Nehmen wir eine allgemeine Charakteristik der Tischler-Schulen vorweg. Die Möbel in Burgund waren vornehmlich wegen ihrer vorzüglichen Holzschnitzerei berühmt. Majestätische, rechteckig aufgebaute Schränke schuf man hier, geschmückt mit Karyatiden und Trophäen; Prunkkredenzen von dressoirs de parade mit einer energisch bewegten Kontur; Schränkchen mit wundervollem, vergoldetem, erhaben geschnitztem Blattwerk und Bilderstreifen geschmückt; monumentale Tische von Chimären und girlandengeschmückten Satyrn getragen u. a. m. wurden hier gearbeitet. Es herrscht eine lebenskräftige malerische Kunstauffassung bei einer prachtvollen Ausführung und einem kräftigen, zugleich dekorativ weichen Charakter. Die Schule von Lyon bevorzugt die Arabeske; unter Karl IX. und Heinrich III. sind die architektonischen Perspektiven in der Mode: Lyon neigt in seiner ganzen Richtung Italien zu. Die provenzalischen Tischler scheinen im ganzen mehr die Spezialität der Altar- und Bilderrahmenschnitzerei für Kirchenbilder betrieben zu haben.

In der Auvergne ist es unter Heinrich II. Sitte, die Schränke, Betten, Tische, Stühle, Kredenzen mit Säulen, Balustern, oft gedreht, zu versehen, selten mit Karyatiden.

In der Isle-de-France macht sich der Einfluß Jean Goujons, der gegen 1544 (bis 1562) nach Paris gekommen war, geltend. Ducerceau hat dann für die Möbel eine neue Anlage aufgewiesen.

Die feststehenden Tische waren zu Anfang der Renaissance sehr einfach. Sie trugen nur auf viereckigen Pfeilern eine Tafel und Querverbände, waren solide gearbeitet und gewöhnlich bemalt.

Man findet aber in alten Inventaren auch runde Tafeln, ovale mit einem Fuß, mit drei Füßen, Tische von Silber, Marmor, Ahorn-, Zedern-, Zypressenholz, Tafeln mit der Bank, Kindertische usw. erwähnt.

Von den Sitzmöbeln blieb auch jetzt die Bank den Zimmern treu. Sie wird in Pfostenkonstruktion luftig aufgebaut. Bei den an der Wand aufgestellten Bänken konnte man die Rückenlehne ganz entbehren. Auch für bequemsten Sitz genügten dort im Rücken große Kissen, für die Schmalseiten aber gab die Fortführung der Vertikalpfosten über die Sitzhöhe hinaus ein praktisch brauchbares und dekorativ wirksames Geländer. Dabei empfing der Pfosten die in der nordischen Renaissance überall so beliebte Balusterform. Dieselbe variiert denn auch die alte Kaminbank mit der Klapplehne. (Meyer.)

Bei dem immer mehr steigenden Hang zur Bequemlichkeit wurde der Stuhl immer mehr ausgebildet. Die Renaissance baute sich die Möbel nach ihrem Geschmack auf. Lachend, einnehmend, frei von Zwang, schuf sie sich auch zahlreiche verschiedenartige Sessel, geeignet zum bequemen Plaudern und ernsten Gespräch. Die Frauen saßen aber gern auch auf Kissen, die auf den Boden gelegt wurden, oder auf kleinen Tabourets, auf niedrigen Stühlen. Mit dem Aufgeben der schweren Standsessel hörte der Gebrauch auf, welcher sich eben durch sie erhalten hatte, die Stühle mit Teppichen zu überhängen; statt dessen ward es durchgehend üblich, die Decken und Kissen, die man sonst aufzulegen pflegte, an den Sitzplatten und Rückenlehnen unmittelbar zu befestigen, diese zu polstern und zu beziehen. Man wählte hierfür fortan, außer jedem andern geeigneten Stoff, häufiger bunt gepreßtes Leder und für die zur Anheftung erforderlichen Stifte, als besonderen Schmuck zur Einfassung der Ränder, metallene Nägel mit zierlichen Köpfen; außerdem, wie seither, gelegentlich einen Besatz mit Fransen. Vielfach pflegte man nur den Sitz zu polstern oder auch das Ganze ohne Polsterung zu lassen. (Abb. 213.)

In diesem Falle wurde die Rückenlehne, die namentlich bei den gewöhnlicheren Stühlen, wie bei denen ohne Armlehnen, ziemlich schlank in die Höhe wuchs, nicht selten in ihrer ganzen Füllung ausgeschnitzt, mehrenteils in durchbrochener Arbeit, und falls die Füße, wie überhaupt zumeist, Querleisten miteinander verbanden, von diesen Leisten gemeiniglich die vordere ähnlich behandelt. Im übrigen gestaltete man diese Lehnen am häufigsten in der Weise, daß man zwischen besonderen (geschmückten) Seiten- und Querstäben drei bis vier (ausgeschnitzte) Leisten senkrecht in gleichen Abständen anbrachte. Selbst bei den einfachsten Sitzen erhielten die Lehnen mindestens längs den Seiten und oberhalb, als Bekrönung, einigen Schmuck. Auch bildete man sie an solchen Sitzen keineswegs stets als Brett, sondern oft aus allerdings schmucklosem Leistenwerk. Während der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kam für die Füllung der Rückenlehnen und auch für die der Sitzplatten ein derbes künstliches Rohrgeflecht auf, dessen Anwendung sich jedoch nur sehr langsam verbreitete, auch wesentlich auf die minder begüterten Kreise eingeschränkt blieb. (Weiß.)

Die Konstruktion erfolgte in Pfostenwerk. Natürlich gab es auch einfache Stühle, die nur eine Rückenlehne hatten, kleine Dreisitze, Schemel, Hocker, Faltstühle von bequemer, standfester und reicher Anlage. Besonderen Reichtum entfaltete man an den Beinen, die gern als eine Mittelsäule mit angesetzten drei Füßen; bei der Brettkonstruktion, die bei den einfachen Stühlen vorab beliebt war, wurden die Vorderbretter mit reichen, flachen Reliefschnitzereien geschmückt.

Wohl in keinem Lande hat man damals so prachtvolle Tische gearbeitet wie in Frankreich, namentlich, bei maßgebendem italienischen Dekor, seitdem die Ornamentstiche Ducerceaus Einfluß gewonnen hatten. Die mächtige Platte ruht auf prachtvoll-reichen und doch zierlichen Mittel- und Seitenstützen, die mit Vorliebe aus phantastischen Greifen = Drachenfiguren und architektonischen Motiven gebildet werden; gerne stellt man auch unter die Platte in der Längsrichtung auf einer Fußplatte Balustersäulen zur Auszier und zur Stütze. (Abb. 214.)

Die Zarge, die Plattenränder, die Fußleiste, die Füße, die Querhölzer, alles wird mit vorzüglicher Kenntnis und Erkenntnis der italienischen Verzierungsart, mit erlesenem,

Abb. 214. Prunktisch der Renaissancezeit im Schloß zu Fontainebleau.
Nach einer Photographie von J. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 306.)

eigenartig französischem Geschmacke, besonders in den burgundischen Landesteilen, beschnitzt, nur die Tischplatte bleibt frei, da die Einlegearbeit sich erst im 17. Jahrhundert einbürgert und für die Bemalung kein Verständnis herrschte. Die schweren, wuchtigen Schränke der Deutschen fehlen, dafür sind aber um so mannigfaltiger die Typen einer zierlichen Schrankart verbreitet. Die Konstruktion erfolgt auch im wesentlichen in der Weise, daß zwei niedrige Schränke, von denen der untere oft breiter ist, aufeinandergesetzt werden. Ein mittelhoher, von Säulen eingefaßter und geteilter Unterbau mit zwei hochrechteckigen Türen trägt einen etwas schlanker gebildeten, mit leichter gehaltenem und motivenreicherem Dekor geschmückten Oberbau mit giebelförmigem Abschluß. (Abb. 215.) Ungemein feinfühlig werden alle Motive, die vegetabilen wie figürlichen, über die Fläche ausgebreitet.

Diese Schrankart ist vornehmlich in der Isle-de-France und einfacher und wenig oder gar nicht beschnitzt in Lyon und Umgegend verbreitet. Die nord-östlichen Gegenden Frankreichs kennen eine dem einheimischen Stollenschrank ähnliche Form, nur wird der elegante offene Unterbau hin und wieder auch geschlossen, während in Burgund die Rückseite des unteren offenen Körpers mit beschnitztem Füllbrett verkleidet, die Pfosten in groteske Figuren abgeändert und auf die Platte einspringend ein zweitüriges Schränkchen aufgesetzt werden.

In der späteren Zeit liebt man schwerere, vollere, wuchtige Formen und reichlich viel Schnitzerei, kleine Tische, Spieltische, Prunktische mit kunstvollen Einlagen, ja manchmal ganz und gar von Edelmetall. Hierher gehören auch die cabinets, die als eine auf vier Füße gestellte Truhe (bahut) zu betrachten sind. Hinter zwei großen Türen liegen der Breite nach drei Fächer, ein mittleres größeres und zwei kleinere seitliche, die ihrerseits jeweilig mit vielen Schubfächern versehen waren und mit Schnitzerei und Vergoldung, Elfenbein usw. verziert und gegen Ende des Jahrhunderts besonders in Ebenholz gearbeitet wurden.

Abb. 215. Schrank-Buffet aus dem Salon d'Azay-le Rideau in der Touraine. Nach einer Photographie von J. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 307.)

Im Laufe des Jahrhunderts entwickelt sich aus dem Schautisch das Buffet, der Schenk- und Anrichtetisch.

Man baute einen großen gewöhnlich mit zwei Schubladen versehenen Tisch, der entweder ringsum offen blieb oder auch mit einem Schrank unterbaut wurde. An der einen Langseite, die gegen die Mauer lag, führte man eine Wand auf und befestigte an ihr mehrere gleich breite Tragebretter, die durch Konsolen oder breite Seitenleisten geschützt wurden. Die bisher beliebte treppenartige Anordnung der Tragebretter, die Stufen verschwanden allmählich. Natürlich wurden alle einzelnen Teile mit reicher Schnitzerei versehen.

Die Einwirkung der italienischen Formensprache auf den Aufbau der französischen Truhe und deren Dekoration tritt bereits seit 1530 klar hervor, aber man spürt doch auch, daß diese französischen Arbeiten von einem spezifisch französischen Formengefühl durchdrungen sind. Die Nordfranzosen stellen gerne die Truhen auf einen hohen brettartigen Unterbau, während in südlichen Teilen des Landes die italienische Art beliebter ist. Im allgemeinen darf man wohl sagen, daß die französischen Schreiner gern eine schlanke Säule oder Bündel von Säulchen, die schlank und gut geformt sind, an die Ecken stellen, auch mit solchen die Vorderwand gliedern, sofern nicht Arkadenreihen diese Aufgabe zufällt. Sehr elegant geschnitzte figürliche und vegetabile Hochreliefs sind sehr feinfühlig über den Grund ausgebreitet; in den nordfranzösischen in Eichenholz geschnitzten Truhen begegnet uns häufig ein flach geschnitztes Bandwerk.

In Frankreich nimmt das Bett eine erste Stelle im Mobiliar des Hauses ein. (Abb. 216.) Es steht als „lit de parement“ oder „lit de parade“ (als Hauptmöbel) meist auch in einem eigenen Gemach, der „chambre“; denn dieses Wort bezeichnet zunächst nicht allgemein jedes Zimmer, sondern das Schlafzimmer, soweit es auch Empfangszimmer der Standespersonen ist.

Die schon im Mittelalter übliche Aufstellung des Bettes im Zimmer wird nun fest geregelt. Bei der durch den Kamin gegebenen Orientierung steht es rechts, und zwar so, daß zwischen dem etwas aus der Zimmerachse abgerückten Kamin und dem Bett Raum für einen großen Sessel und für die „ruelle“, einen „Gang“ längs des Bettes, bleibt. (Meyer.)

In unserer Zeit erhält das Bett seine volle Durchbildung als „Nischenbett“ durch Ausbildung des Baldachinmotives. Die Tischlerei bildet es als festes Bretterdach aus,

das stets eine volle Kopfwand und Stützen am Fußende verlangt. Diese Träger, die Kopfwand und der Bettkasten kennzeichnen auch in ihrer Art die Entwickelung. Im Anfang des 16. Jahrhunderts überwiegen schlanke säulenartige Gebilde, Flachschnitzerei an der Kopfwand und dem Bettkasten, in späteren Jahrzehnten reiche Schnitzarbeiten, die die Träger zu Hermen und ähnlichen Formen umbilden, ein starkes Gesims auflagern lassen und die Bettschranken mit tiefen Kehlungen, Zungen, Blattwerk, Eierstäben zieren, die Füße zu schweren Balustersäulen umbilden. Um das Bett herum hängen die seidenen, sammeten oder gewirkten Umhänge, die im Lauf des Jahrhunderts immer mehr versteift werden; kostbare Decken liegen auf dem Bette selbst.

Welcher Luxus gerade auf diesem Gebiet entfaltet wurde, paraphrasiert namentlich ein Spottgedicht Isle des Hermaphrodites (um 1589) „Wir erwarten, daß jeder an seinem Bette einen zwiefachen Betthimmel hat, daß davon der untere nicht minder reich als der obere ist: wir wollen, daß der Schmuck (l'histoire) den Metamorphosen des Ovid, den Verwandlungen der Götter und Ähnlichem entnommen sei. Und da die Erde nicht würdig ist eine so kostbare Sache zu tragen, befehlen wir, daß unter den Betten einige reiche Kairosche (cairin) oder andere Stickereien von Seide ausgebreitet werden;" — außerdem bemerkt er über das Bett des Königs: „Das Bett war wohl eins von den reichstgeschmückten, als man irgend erschauen konnte. Denn die Himmeldecke (unterhalb) war in Vierecke geteilt, deren Grund von Silberstoff mit in Gold und Seide erhobenen Darstellungen aus der Geschichte der (usw.); die Stützen von Gold leicht erhaben verziert, und der Betthimmel gedoppelt, da sie in diesem Lande nicht unter einer nur einfachen gevierten Decke schlafen konnten. Über dem Bett lag eine große Überdecke von grünem geschlagenen Sammet, überhäuft mit geschlagenem (getriebenem) Flitter- oder Rauschgold (clinquant), welches ein wunderbares Geheimnis (secret hiéroglyfique) dieses Landes ausmachte: sie schleppte einen Fuß vom Boden, und darunter zeigte sich die Unterlage von gleichem Stoff (usw.). Zwei Kopfkissen von Carmesinseide unterstützten die Arme und den Sitz der nur halbbekleideten Person. Unter dem Bette erblickte man einen großen Fußschemel, dahinter starke Sessel von gleichem Schmuck als das Bette und ausgestattet mit derselben Sorgfalt."

Abb. 216. Prunkbett des 16. Jahrhunderts im Cluny-Museum zu Paris.
(Siehe Seite 308.)

Zur Vervollständigung des Bildes sei schließlich auf das Inventar der Einrichtung der Katharina von Medici hingewiesen: Chaise brisée, Stühle, die sich in einem Zapfen bewegten und drehen ließen. Chaise brisée qui s'allongeait, s'élargissait, se baissait et se haussait par reports — unsre mechanischen Stühle. Chaise à double dossier, Kaminbänke mit beweglicher Mittellehne. Fauteuil, Faltstühle. Escabeaux, Sitze ohne Lehne. Table à façon d'Allemagne, Tische mit Holzeinlagen.

Frankreich hat in der Renaissancezeit außerordentlich viel Arbeiten in Edelmetall besessen, aber erhalten haben wir sehr wenig. Man kam so weit, daß es hieß: „la femme d'un marchand portait sur elle plus de joyaux qu'une image de la Vierge.“ Man speiste von silbernen und goldenen Tellern, setzte köstliche, aus edlen Metallen und Steinen gefertigte Schaustücke auf den Tisch, die natürlich mit den üblichen breiten Renaissanceformen gebildet wurden. Unter diesen nahmen die Kannen eine künstlerisch immer höher wachsende Bedeutung ein. Im 15. Jahrhundert wuchs diese freie Übernahme antiker Vorwürfe zur künstlerischen Eitelkeit aus, insofern als die französischen Meister antike Künstlernamen auf ihre eigenen Werke setzten. Auch in diesem Falle ist übrigens der Einfluß italienischer Meister, die seit der Mitte des 15. Jahrhunderts zu den vornehmsten zählten, von etwa 1515 an in Frankreich zu verfolgen. Der maßgebende Künstler war Matteo dal Nassaro, der seit 1515 in Paris für den König arbeitete. Die französischen Glyptiker litten unter dieser Konkurrenz doppelt, da sie von den ihnen überlegenen Italienern abhängig wurden.

Als ein besonderer Gebrauchsgegenstand galt noch im späten 16. Jahrhundert die Gabel, so daß sie noch in 50 Satiren Isle des Hermaphrodites, da sie am Hofe Heinrichs III. eingeführt wurde, als weibische Ziererei verspottet werden konnte. „Zum ersten berührten sie das Fleisch niemals mit den Händen, sondern mit Gabeln und führten es mit diesen zum Munde, wobei sie ihren Hals und Körper über die Schüssel hin ausstreckten. Auch nahmen sie den Salat mit Gabeln, denn in diesem Lande ist verboten, das Fleisch mit den Händen zu fassen, und wie schwierig es auch sei, auf solche Weise etwas zu nehmen, liebten sie doch bei weitem mehr, daß dieses zackige Ding, als daß ihre Finger den Mund berührten.“

Gelegentlich dieser Bemerkung sei kurz die Entwickelung der Gabel bis zum Schlusse der Renaissance gegeben.

Bereits auf einer Miniatur im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg finden wir eine Vorlegegabel. In Schatzinventaren des 13. Jahrhunderts werden Gabeln erwähnt, im 14. Jahrhundert öfter, aber nur um Früchte, die starke Flecken an den Fingern hinterlassen, wie Maulbeeren, zu genießen. Sie sind kostbar verziert mit Bergkristall, Steinen, emailliertem Golde usw. Seit dem 16. Jahrhundert wird die Gabel in vornehmen Haushaltungen für Gemüse und Salat (piron genannt) aus Italien eingeführt. Vom Ende des 16. Jahrhunderts war die Gabel nach den erhaltenen Arbeiten bereits häufiger, doch zeigt die künstlerisch reiche Ausführung, daß sie als Geschenk verwendet wurde. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts verliert die Gabel die Ausnahmestellung, sie war ein wirklicher Gebrauchsgegenstand geworden. Die ältesten bekannten Gabeln hatten zwei Zinken, man spießte die Speisen damit auf. Die Zinken saßen an langen Stielen, die in kurze Hefte gefaßt waren. Allmählich werden die Zinken länger, die Hefte und die Stiele kürzer, zu einem regelrechten Griff. Die zweizinkige Gabel erhielt sich bis in das 18. Jahrhundert für die Tranchierbestecks, während die Gabel zum Speisen schon seit dem 17. Jahrhundert dreizinkig gebildet wurde, in Frankreich auch vierspitzig. Der Stiel und der Zinkenansatz waren die Stellen der Zierlust. Die Hefte wurden in der Renaissanceperiode besonders gern als Figuren gebildet, später mit Flachornamenten geschmückt, ziseliert oder mit Steinemail u. a. m. geschmückt. Die Messer haben eine einschneidige kurze Klinge (wie die modernen Fisch- und Obstmesser). Die Löffel werden mit dünnem Griff und kurzem, breitem Löffel geformt. Der Kuriosität halber sei erwähnt, daß unter Heinrich IV. die Tafelmesser als Brautgeschenke beliebt und elegant geschmückt waren, der Handgriff gern als Figur gestaltet wurde. Besonders war der Kopf des chinesischen Götzen bevorzugt, weshalb sie chinesische Messer hießen, eine Mode, die sich bis ins 17. Jahrhundert hielt, um dann einfachen Griffen und Ziselierungen Platz zu machen.

Eine Technik bringt in alle diese Arbeiten eine besondere Note, das Maleremail von Limoges. (Abb. 217.)

Der Schmelz bedeckt, nach Luthmer, bei dieser Emaillierung gänzlich den Grund und weist ihm damit die Rolle zu, welche die Leinwand oder das Holz in der Ölmalerei spielt. Er unterscheidet sich von der letzteren durch die technischen Besonderheiten und Beschränkungen, die ihm die schmelzbaren Farben auferlegen. Eine bedeutende Vervollkommnung erfuhr diese Arbeitsweise, als die Künstler auf der unpolierten ebenen Kupferplatte die Zeichnung einkratzten, dann einen durchsichtigen zarten Grund aufschmolzen und nun die bunten durchsichtigen Farben in die Umrisse eintrugen. Ein bräunlicher oder hellvioletter Ton und reiche Schattierung mit Gold charakterisiert die Arbeiten der ersten Epoche. Allmählich ging man zu einer farblosen Grisailmalerei über.

Die Hauptmeister in dieser Periode sind die Mitglieder der Familie Penicaud. Jean Penicaud ist ein großer Künstler, ein geistvoller Zeichner. Nur in Italien kann

Abb. 217. Maleremaille von Limoges.
Nach einer Photographie von F. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 310)

er diese Feinheit des Geschmackes, die Hoheit des Stils, die Größe der Effekte sich angeeignet haben, welche seine Werke auszeichnen. Seine Überlegenheit über alle anderen Limousiner Meister zeigt sich in zwei Punkten: erstens er hat keinen Meister kopiert als Raffael, zweitens in seiner Technik.

Das Auge ist entzückt durch die kraftvollen und harmonischen Effekte, welche er anwendet, um seine Kompositionen aus dem schwarzen Grunde hervorwachsen zu lassen, wie eine Erscheinung, die aus der Nacht hervorbricht und deren Glanz größer und größer wird. Sein

mildes Weiß, seine Goldlichter, knapp und am richtigen Ort hingesetzt, der vornehme und reizvolle Gesamteindruck seiner Emaillen sind das charakteristische Merkmal seiner Kompositionen, was auch immer durch den unter alle Platten gesetzten Familienstempel seine Bestätigung findet. Sein Talent hat ihn ebensowenig wie die anderen Künstler vor der geschäftlichen Nötigung geschützt, seinen geschickten Pinsel an Geräte des täglichen Lebens zu setzen. Wir besitzen von ihm Schalen, Teller, Kannen, Becher, Salzfässer und Leuchter. (Luthmer.)

Neben der Familie Penicaud steht die der Limousin. Der älteste Léonard (gest. vor 1577) wandte sich bereits der Buntmalerei auf weißem Grunde zu. Von den Emaillen Leonard Limousins, der 1553 etwa auf der Höhe seines Könnens stand, heißt es: Der Gesamteindruck ist glänzend, klar, harmonisch, er zeichnet sich aus durch das Himmelblau, durch das Türkisblau, leuchtend und schimmernd über einer Folie von Metall.

Ein gelblicher Ton in den Haaren ist ihm besonders eigen, und ein zartes rosa Inkarnat lassen diese Emails, die in gewisser Hinsicht an schillernde Seide erinnern, besonders reizvoll erscheinen. Niemand wußte, wie er sich des goldenen Lichtes bediente, um seine kleinen Medaillonbildchen oder seine Ornamente auf schwarzem Grunde zu verschönen. Der Dekor aller dieser Arbeiten, sowohl die Umrahmungen der Porträts wie die Verzierung der vielen großen und kleinen Gebrauchs- und Prunkgegenstände wurde natürlich der italienischen Kunst entnommen; nicht selten dienten italienische Stiche und im gegebenen Falle Majoliken als Vorbilder.

Von der französischen Goldschmiedekunst dieser Zeit besitzen wir so gut wie nichts, die Stiche müssen uns zu einem Bilde verhelfen. Der Hauptmeister Franz' I. war Etienne de Saulue, der nach der zentralisierenden italienischen Manier seine Werke aufbaute, neben Blatt- und Fruchtwerk vornehmlich das Figürliche stark betonte, Perlen als hängende Tropfen, Email als Farbe verwandte.

Auch von den Goldschmiedearbeiten für Heinrich II. besitzen wir so gut wie nichts. François Briots (etwa von 1550—1616) Werke in Zinn geben uns Stil und Charakter, da sie offenbar an die Edelschmiedekunst sich anlehnen.

Der französische Schmuck weiß vor allem in diesem Zeitabschnitte eine klare, großräumige Komposition zu erzielen. Der Hauptmeister ist Jacques Androuet Ducerceau (1510[?] bis 1580[?]). Er zeichnet die zentral angelegten Kompositionen in großen klaren Linien bei wirkungsvoller Flächenverteilung, sparsam angewandten großen, breit gefaßten Steinen, energisch silhouettierten und lebendig bewegten Figuren.

Den plastischen Gebilden wird überhaupt eine große Wichtigkeit zugewiesen, insbesondere bei Ringen, deren einzelner großer Stein von figürlichen Bildungen aller Art getragen wird. Der französische Schmuck der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stand, wie bemerkt, durchaus unter dem Einfluß der Flandrer, erst im 16. Jahrhundert entsteht wieder unter der Einwirkung Italiens eine eigenständige französische Schmuckkunst, die der flandrischen Anregungen nicht vergaß. Das rote und weiße Email gab den Werkchen die lebhafte Farbe, die kleinen Menschenfiguren als Phantasiegestalten die Form bei zentraler Komposition.

Die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts kennzeichnen in Frankreich die äußerste Grenze der Renaissance und den Beginn der modernen Kunst. Am Hofe Heinrichs IV. stieg der Luxus in Schmucksachen am höchsten, und Sully sagt: „Ces gens là portent leurs moulins et leurs champs sur leurs épaules." Die Perle wurde das bezeichnende Schmuckstück, die Frauen hingen sie an die Ohren, trugen sie an den Ringen, an den Haarnadeln. Der Hauptkünstler war Gilles Légaré. (Abb. 218.) (Blondel.)

Wir erwähnten bereits die Majolikawaren. Italien wurde hierin für Frankreich der Lehrmeister; bald aber entwickelte der Schüler eigene Techniken. Der führende Meister ist Bernard Palissy (1510—1589). Die Wirkung seiner Arbeiten beruht auf den in der Masse gefärbten, durchscheinenden Bleiglasuren. Er versah die Gegenstände mit Reliefverzierungen, denen er seine farbigen Glasuren aufschmolz, so daß besonders seine großen Schalen, denen er Naturabformungen von Fischen, Krebsen, Schlangen, Eidechsen auflegte, eine starke Wirkung ausübten. (Abb. 219.) Er bildete auch Kannen, Leuchter, Salz- und Tintenfässer.

Außerdem sind die Henri-deux-Waren zu erwähnen, die ihrer Technik nach Steingut sind.

Gefäße von gelblichem Ton mit feinen schwärzlichen, bräunlichen oder roten Ornamenten und bleihaltiger Glasur, die nur in beschränkter Anzahl (70—80) vorhanden und von denen noch niemals zwei völlig gleiche Stücke bekannt geworden sind — ein Umstand, der von vornherein auf nichtfabrikmäßige Hervorbringung schließen läßt. Die Sachen — Schalen mit Ständer und Fuß, gewöhnlich auch mit einem Deckel, Kannen, eine Schüssel mit Rundfalten, Saugflaschen, Salzfässer, Leuchter u. a. m. — sind ohne Drehscheibe und ohne Stückformen aus Hohlformen hervorgegangen. (Bucher.)

Immerhin ist in Frankreich die Tonwarenindustrie nicht zu sehr großer Bedeutung gelangt, und auch die Glasfabrikation bringt unbedeutende Produkte. Sie war besonders in Lothringen sehr gepflegt, aber auch diesem Lande brachten erst die Italiener die Möglichkeit, klares, durchsichtiges Glas herzustellen. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts stellen die französischen Glashütten Gläser her, die in der Form sich den venetianischen anschließen, gleichzeitig aber mit Sinnsprüchen und Widmungen versehen werden.

Auch farbige Gläser verwandte man, ohne aber den Hohlglaswaren ein wirklich tiefgehendes Interesse zuzuwenden, denn die Reichen nahmen nur bedingten Anteil, und für die niedrigen Stände wurde einfaches Gebrauchsglas ohne den oft derben, aber humorvollen Grundcharakter der deutschen Arbeiten dieser Art geliefert. Für die Stell- und Wand-Spiegel wählte man bald nach Beginn des Jahrhunderts fast ausschließlich Glas mit rückwärts aufgeschmolzener Folie, welche bis zum Schluß der achtziger Jahre, wo das aus Zinn und Quecksilber gebildete Amalgam allgemein in Aufnahme kam, aus einer Mischung von Blei und Harz bestand. Doch vermochte man immer noch nicht größere Glastafeln herzustellen, so daß auch die kostbarsten Spiegel kaum das Maß von zwei Fuß erreichten. Ihr Schmuck, die Umrahmung, entfaltete sich innerhalb der gegebenen Formen in Schnitzerei, Marqueterie, Metallarbeit, Bemalung, Vergoldung, Einfügung von Steinen usw. zu höchster Verschiedenheit und Pracht. (Weiß.)

In Belgien, wohin Lothringer und Franzosen die Glasgefäßbildnerei einführten, lagen die Verhältnisse ähnlich.

Die Glasmalerei war während der Renaissance vollständig umgewandelt worden. Die Buchdruckerei hatte den Gläubigen ein Buch in die Hand gegeben, mit dem sie der Messe folgten — man brauchte deshalb mehr Licht in den Kirchen. Demzufolge begann man hellere, zartere Farben, die Grisaillen, zu bevorzugen. Der

Abb. 218. Maria de' Medici, Gemahlin Heinrichs IV. von Frankreich. In den Uffizien zu Florenz. (Reifrock, genannt Vertugadin.) (Siehe Seite 312.)

Einfluß Italiens brachte anderseits eine Vorliebe für vollkommen durchmodellierte Figuren und einen eleganten Faltenwurf. Man beschränkte die Konturen soviel als möglich. Der Glasmaler wurde mehr und mehr zum Bildmaler. Meister wie Guillaume de Marseille, Jean de Molles, Robert Pinaigrier, Jean Cousin haben prachtvolle Arbeiten geliefert.

Zu den vornehmsten Besitztümern der Schlösser und reichen Privathäuser Frankreichs zählte bereits damals eine gut gebundene Bibliothek. Die französischen Buchbinder stehen so hoch wie die italienischen. Jean Grolier (1479—1565) ist heute noch berühmt. An den Namen dieses gefeierten Bibliophilen knüpft sich unlöslich die Geschichte des Renaissance-Einbandes.

War er es doch, nach Luthmer, der die italienisch-orientalische Art des Einbandes nach Frankreich verpflanzte, als er 1535 nach Paris zurückkehrte, um Schatzmeister Franz' I. zu werden. An dem Hofe dieses für alles Italienische begeisterten Fürsten, und in Gemeinschaft mit Gesinnungsgenossen, wie dem berühmten Kupferstecher und Drucker Geoffroy Tory und Etienne de Lausne, schmückte Grolier die Bücherei des königlichen Hauses mit den unvergleichlich schönen Bänden, die er anfangs aus Italien bezog, später aber von französischen Künstlern ausführen ließ. Er vervollständigte daneben seine eigene Bibliothek, deren Bestandteile heute noch den Stolz aller Sammlungen bilden, die das Glück haben, eins oder das andere dieser mit der bekannten Devise: „Grolierii et amicorum" ausgestatteten Bücher zu besitzen. Über das Technische seien einige kurze Bemerkungen gestattet. Alle diese Bände sind auf Heftschnüren (nerfs oder nervures) ausgeführt, die als „Bünde" am Rücken vortreten. Bei den ältesten Renaissancebänden sind diese Bünde so zahlreich — 6 bis 7 bei Oktavbänden —, daß für einen Rückentitel kein Raum mehr bleibt; man findet daher den Namen der Bücher fast ausnahmslos auf dem Deckel, wo für ihn entweder ein Mittelfeld oder über und unter der Mitte ein Raum geschaffen wird. Die Deckel sind nicht mehr, wie früher, aus Holzbrettchen, sondern aus Pappe. Letztere wird vom Buchbinder selbst durch Verleimen mehrerer Pergamentblätter hergestellt. — Die Weichheit und Gleichmäßigkeit dieses so hergestellten Pappdeckels ist eine Hauptbedingung für das Gelingen der Vergoldung; der stumpfere und geringere Charakter der Pressungen, die in der späteren Renaissancezeit in Deutschland gemacht wurden, wird wesentlich dem hier verarbeiteten schlechten Woll-Pappdeckel zugeschrieben.

Der dekorative Charakter der früheren Renaissancebände beruht im wesentlichen auf dem in großem Maßstabe das Buch überziehenden Liniengeflecht, deren Zwischenräume durch ebenfalls groß gezeichnete, geschweifte Ranken leicht gefüllt wurden; diese wiederum wurden mit sparsamen, durch einzelne Stempel gepreßte Blumen besetzt. Die italienischen Arbeiten zeigten diese Blumen in glattem Gold. Bei den französischen Buchbindern führte Grolier die Neuerung ein, diese Stempel durch Schraffierung auszufüllen, oder auch nur in Konturlinien ohne Füllung zu halten. Erstere werden fers azurés, letztere fers à filets genannt. Außerdem führte Grolier bei den französischen Renaissancebänden das Element der Farbe ein, mit welcher die Bandverschlingungen vom Grund abgesetzt wurden. Meist begnügte man sich mit der viel einfacheren Lederauflage, wobei ein sehr dünn abgeschärftes Leder in den gewünschten Zeichnungen auf das Leder des Grundes aufgeleimt wurde. Die Goldkonturen wurden hierbei niemals derart gepreßt, wie man es heute wohl versucht hat, daß der Goldstrich halb auf den Grund und halb auf der Auflage sitzt, sondern er wurde immer ganz außerhalb der Zeichnung auf den Grund gepreßt. Neben der Lederauflage kam aber auch sehr häufig einfache Bemalung mit Lackfarben vor.

Dreißig Jahre war es Grolier noch vergönnt, in seinem Vaterlande zu wirken, bis er, achtzigjährig, 1565 starb. Eine so lange und erfolgreiche Wirksamkeit für die Veredelung der Buchausstattung berechtigt unbedingt dazu, diese ganze Richtung mit seinem Namen zu benennen.

In späterer Zeit, in der Heinrichs IV., bevorzugten die Bibliophilen ein dünnes, feines Linienmuster, das mit zierlichen Zweigen und spiralförmigen Ranken gefüllt wird.

Wo so viel Pracht in jeder Hinsicht herrschte, sollte auch abends der Prunksinn nicht zu kurz kommen. Und da in besonders mannigfaltiger Weise die Beleuchtungsgeräte sich mit den so beliebten antiken Dekorationsmotiven verbinden ließen, so haben

Abb. 219. Fayence. Von Bernard Palissy. Im Louvre.
Nach einer Photographie von F. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 314.)

die Künstler Frankreichs in Kronen, Wand- und Standleuchtern, großen und kleinen, ganz außerordentlich schöne Arbeiten geliefert.

Eine Anordnung der Lichtkronen zu einem sich im Rund aufspitzenden Ganzen war besonders beliebt. Stehende, kauernde Figuren, Kinder, Genien oder phantastische Tiere wie Drachen u. dgl. trugen die von Arabesken und Laubwerk umrankten kleinen Kerzenhalter, während für Hängelampen die Vasenformen aller Art, für große Standleuchter und Fackelträger die balusterähnlichen Säulen in reichster Auszierung mit Maskarons, Fabeltieren, Blumen und Blattgehängen angewendet wurden. Zu den Kerzen gehörten jetzt bereits Lichtscheren mit zierlichem, getriebenem wie geschnittenem Dekor.

Bei den damals noch außerordentlich engen Beziehungen Belgiens zu Frankreich sei hier die Bemerkung angeschlossen, daß im (15. und) 16. Jahrhundert Lüttich und Dinant besonders für den Guß von Kandelabern, Chorpulte, Lampen, Luster, Armleuchtern, Becken aller Art berühmt waren.

c) Spanien.

Die Kunst Spaniens nahm an der Frührenaissancekunst insofern teil, als die Gotik sich mit den italienischen Frührenaissanceformen in einer ganz eigenartigen Weise abfand. Die Kunstgeschichte bezeichnet diesen Stil als den „plateresken", Silberschmiedstil. Die Gotik hatte sich in Spanien zu ganz ungemein reizvollen malerischen Formen entwickelt, mit denen die dekorativen Elemente der italienischen Frührenaissancekunst sich einten. Im Grunde sehen wir also hier wie in Frankreich und Deutschland, daß dem gotischen Kern ein neues Gewand übergeworfen wird, nur kommt in Spanien noch hinzu, daß das altheimische Prinzip, einfache Flächendispositionen mit möglichst reichem und feinem phantastischen Schmuck in Flachrelief zu übertleiden, streng bewahrt wird. Es mischten sich die antikisierenden Zierformen mit den schon an sich überreichen ger-

manischen und maurischen Formen in gleichsam übermütigem Spiel zu einem fast überschwenglichen Reichtume von seltsam phantastischer, doch sinnlich ungemein reizvoller Wirkung. Hierbei bewegte sich das Ganze, auch bei beträchtlicher Ausdehnung, in den mannigfachsten und zierlichsten Einzelgebilden, zumeist in durchbrochener Arbeit selbst bis ins kleinste dergestalt sorgfältig ausgeführt, daß es nahezu den Eindruck einer feinen Goldschmiedearbeit, wie der von Filigran, machte. (Weiß.) Der Stil fand seinen reichsten Ausdruck in der Kunst der Edelschmiede, überhaupt der vorwiegend deutschen und niederländischen Metallarbeiter.

Rasch verdrängte der sog. Groteskenstil, auch monstruoso genannt, die Formen des 15. Jahrhunderts. Eine nie versiegende Phantasie, rhythmischer Strom der Bewegung, Einheit des Gesamteindrucks bei stetem Wechsel der Motive, überquellendes Leben und launige Auffassung der einzelnen hier verwendeten Naturgebilde verleihen diesen Werken einen Reiz, vor dem die Überlegung schweigt. Diego de Siloe (gest. 1563), der angesehenste Architekt der spanischen Frührenaissance, war auch einer ihrer geistreichsten dekorativen Künstler. Die Escala dorada im nördlichen Querschiff der Kathedrale von Burgos (1519), die Kathedralen von Granada und Malaga sind von ihm. (Schubert.)

Die Spätrenaissance Spaniens, etwa 1565—1612, bietet vergleichsweise das genaueste Abbild der italienischen Spätrenaissance, und zwar durch die Befolgung des auch in Italien wirksamen Prinzips, das gebot, den Ornamentschmuck der Bauwerke möglichst zu vermeiden und dafür allein die Verhältnisse wirken zu lassen. Von nationaler Eigenart ist in der spanischen Kunst dieser Periode weniger vorhanden als in der früheren. (Ebe, Schubert.) Der Hauptbau dieser Periode in Spanien ist der Escorial bei Madrid. Juan de Toledo begann 1563 das Kloster S. Lorenzo im Escorial, dann setzte bis 1597 Juan de Herrera den gewaltigen Bau fort. Die Kirche wurde nach dem Vorbilde von St. Peter in Rom und Sta. Maria di Carignano zu Genua errichtet.

In Spanien fand die Silberschmiedekunst eine Anwendung wie kaum in irgend einem anderen Lande.

Es heißt, daß man sich im späten 16. Jahrhundert nicht für bemittelt hielt, wenn man nicht etwa achthundert Dutzend Teller und zweihundert Schüsseln von edlem Metalle aufbringen konnte, und daß einzelne Haushaltungen bis zu zwölfhundert Dutzend Tellern und bis gegen tausend Schüsseln besaßen. Auf Spaniens Häfen nahmen damals die Silberflotten Amerikas den Kurs, das erklärt manches dieser Art. Man will berechnet haben, daß seit der Entdeckung Amerikas bis zum Tode Philipps II. (1598) jährlich mehr als zwanzig Millionen Pesos Duros einliefen, so viel als vor der Zeit vielleicht nicht während der Dauer eines Jahrhunderts.

Der Schmuckluxus war ein selbst für diese Zeiten außerordentlich großer. Zum Schmuck zählten fortgesetzt vornehmlich schwere Halsketten von künstlicher Fassung mit Edelsteinen, Ohrgehänge, Fingerringe, Knöpfchen zum Garnieren der Kleider gleichfalls zuweilen mit Steinen verziert und nächst den schon erwähnten Gürteln, goldenen Knopfreifen u. a., Brustspangen, kostbare Rosenkränze, Haarnadeln usf.

Auch der Fächer, seit langem bekannt, ward etwa nach den dreißiger Jahren zu einem wesentlichen Teil der weiblichen Gesamterscheinung, somit auch Hauptgegenstand des Schmuckes. Den Handgriff fertigte man von Metall, von seltenem Holz oder Elfenbein, den Fächer an sich von farbiger Seide, hauptsächlich in Gestalt eines Fähnchens, oder von Federn zumeist in Form eines rund ausgebreiteten Schweifes.

Dem spanischen Schmuck fehlt die heitere phantasievolle Anmut der Renaissancezeit der anderen europäischen Länder. Die Goldschmiede strebten einseitiger nach Würde und Pracht. Darin besteht auch im wesentlichen ihre Selbständigkeit, denn sonst sind sie von deutschen und französischen Vorbildern abhängig, maurische Elemente mischen sich nur selten ein, da deren Ornamentik für den Stein- und Emailschmuck damals wenig verwendbar war. Anders ist die Stellung der Kleidung.

Die spanische, nachmals für Europa maßgebend wichtige Kleidung bewegte sich bis zu Karls V. Thronbesteigung im wesentlichen in französisch-burgundischen Formen, denen maurische Ziermotive beigefügt wurden. Mit Karl V. begann, wenigstens am Hofe, die

Abb. 220. Prinzessin Isabella, Infantin von Spanien.
Gemälde eines unbekannten Meisters im Museum zu Versailles. (Spanische Tracht.)
(Siehe Seite 318.)

schwarze Farbe sich einzubürgern. Man trug, nach Weiß, Trikotbeinkleid mit Oberschenkelhose und ein der deutschen Schaube ähnliches Wams über der knappen Knöpfjacke. Dem Obergewand warf man, sofern das Wams nicht angelegt wurde, einen langen oder kurzen Schultermantel über. Stiefel trug man bei der Jagd und auf der Reise, sonst Schuhe. Das Barett überragte kaum den Kopf, war sehr flach und nur mit knappem, aufgesteiftem Stirnrande umzogen. Von Sammet, mit kleinen Schlitzen, mit Perlen, Steinen und kurzer Feder verziert, wurde dies Barett erst etwa 1530 von dem Hut verdrängt, der die Form eines rundlich mit stumpfer Spitze sich verjüngenden Zylinders hatte. Das Haupthaar hielt man kurz geschoren, und als Barttracht bevorzugte man Kinn- und Lippenbart. Die Hände bekleideten seidene oder wollene Handschuhe.

Die weibliche Tracht kennzeichnet sich durch das völlige Aufgeben der Entblößung von Hals und Schultern. Das Leibchen wurde enge angelegt, die Ärmel fielen lang und weit herunter, den Rock breitete man durch ein Untergestell aus. Das Oberkleid war für gewöhnlich vom Gürtel ab geöffnet, die Borten wurden reich mit Aufnähschmuck geziert. Das Haar lag mit glattem Scheitel an und wurde im Nacken kurzbauschig aufgesteckt. Als Kopfbedeckungen kamen vorzüglich kleine, niedrige, häufig nur handbreite Mützen mit schmalem, dicht aufliegendem Rande und höhere, gesteifte Hüte auf, die den männlichen Hüten glichen. Beide, von Seide oder Sammet, erhielten mannigfachen Schmuck durch Stickerei oder reichen Besatz, wie auch durch Schnur- oder Federwerk. Außerdem behielt man den Schleier bei, den man kurz über der Stirn befestigte und den die älteren Damen als eine Art Umhang dunkelfarbig, die jüngeren kurz, von lichter, dünner Seide mit Stickerei und Flitterwerk geziert, trugen.

Als Philipp II., der große Neuerer, den Thron 1556 bestieg, begann der Siegeszug der spanischen Tracht sich vorzubereiten. Philipp II. kleidete sich am liebsten in Schwarz, Seide oder Sammet, trug einen bis zum Halse zugeknöpften Rock mit längeren Schößen und einen kurzen Schultermantel, ein enges Trikotbeinkleid mit Oberschenkelhosen, die noch immer gern farbig gewählt wurden, Überknöpfschuhe (eine Art Gamasche) von den Füßen bis zu den Knien. Am seltsamsten veränderte sich in den letzten Jahrzehnten die Oberschenkelhose. Sie wurde allmählich bedeutend verkürzt, so daß sie schließlich kaum noch zur Mitte der Oberschenkel herabreichte, überdies bis zu gänzlicher Faltenlosigkeit ausgestopft. In solcher Weise, doch sonst wie seither aus einem farbigen Unterstoff mit darüber gezogenen meist andersfarbigen Bandstreifen von reicher Ausstattung gefestigt, umgab sie den Unterleib in Gestalt von zwei oft sehr dicken Rundpolstern. Die gewohnte Schamkapsel (braguette) behielt man ohne weiteres bei. (Weiß.) Trotz der Einfachheit des Königs blieb der Aufwand ein so großer, daß ein Anzug für einen Mann der Gesellschaft an Seide, Sammet, Diamanten und Goldarbeit, die sich bis auf die Schuhe erstreckte, zwischen 200 und 300 Dukaten kostete.

Die weibliche Kleidung „versteifte“ sich auch immer mehr, blieb aber im wesentlichen bei den Grundformen bestehen, die Abänderungen, wie die Halskrause, die Manschetten, sind nicht sehr wesentlicher Natur, die letzteren folgten der von den Männern beliebten Form. Eigenartiger sind die Ärmel der Oberkleider gearbeitet. Sie, zumeist von der Länge des Arms, bildete man nicht selten in der Weise von lose aneinander befestigten schmäleren oder breiteren Bandstreifen, beließ sie auch gelegentlich vorn (von der Schulter bis zur Hand) offen, in welchem Fall man sie gewöhnlich nicht anzog, sondern frei hängend trug. (Abb. 220.) Diese Tracht fand zunächst, natürlich je nach den Ständen abgeändert, Aufnahme in Spanien und eroberte als „spanische Tracht“ im Laufe des 17. Jahrhunderts ganz Europa, bis Frankreich unter Ludwig XIV. neue Moden schuf.

Am wertvollsten wurde aber für alle Welt die Malerei Spaniens im 17. Jahrhundert. Damals ersteigt in Spanien die Malerei wie die Plastik die Höhe großer Kunst.

Die beiden Hauptrichtungen der Historienmalerei werden von ersten Meistern, nebenher alle andern Zweige der Malerei, wie Landschaft und Genre, gepflegt. Die

spanische Malerei faßt die Probleme des 17. Jahrhunderts, die Figuren- und Lichtmalerei wie die Raumfrage, in einer der italienischen Weise verwandten Art auf.

Velasquez (1599—1660) war der größte Wirklichkeits-, Licht- und Raummaler Spaniens. Velasquez muß als Realist im edelsten Sinne des Wortes bezeichnet werden. Mit einem unglaublich feinen Malerauge begabt, sah er überall die bestimmenden Formenelemente, die feinsten Lichtwerte, und mit dem intuitiven Blicke eines gottbegnadeten Künstlers schaute er in die Tiefen der menschlichen Seele, umfaßte er die Geheimnisse religiösen Lebens. Frei von jeder phantastischen Sinnesart begnügt er sich damit, die einfache Welt wiederzugeben, wie sie im schlichten Menschen und in Gottes Natur, vom goldenen Glanze des Sonnenlichts überschüttet, vor ihm lag. (Abb. 221.) So malte er die Menschen, die ihm zum Porträt saßen, so schilderte er große historische Ereignisse, wie die Übergabe von Breda, so malte er die hüllenlose Schönheit einer Venus, so ließ er unter seinem Pinsel die sonnenüberglänzten Landschaftsbilder Italiens und Spaniens entstehen, so umwob er mit Strahlen künstlerischer Verklärung das Arbeiten armer Fabrikmädchen, so auch drang er mit seinem Seherblick in die höchste Gefühlswelt der Menschen ein, als er seinen sterbenden Christus malte. Überall schlicht, einfach und groß! — Stellen wir Velasquez neben Bartolomé Murillo (1617 bis 1682), gleich ihm aus Sevilla gebürtig, so erscheint uns auf den ersten Blick der Unterschied außerordentlich groß. Murillo folgt als Koloriſt einer Schönmalerei, die Velasquez völlig fern lag. Er malt visionäre Erhebungen der Seele, wie in seinen berühmten Konzeptionen, in der großen Fülle der Gemälde, die von religiöser Ekstase erfüllt sind, in den vielen Verherrlichungen des charitativen Tuns, und malte gleichzeitig Genrebilder von packender Wirklichkeitstreue und Wahrheit. So schroff, wie gesagt, auf den ersten Blick die Gegensätze sich hier zu berühren scheinen, so weicht doch dieser Widerspruch bei genauerem Zusehen. In der Formgebung bleibt nämlich Murillo überall und durchaus auf dem Boden der Wirklichkeit stehen. Wenn man

Abb. 221. Der Infant Don Fernando d'Austria, Bruder Philipps IV., als Jäger. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

seine Madonnenköpfe, die Figuren seiner Heiligen auf die Einwirkung des Naturstudiums untersucht, so wird man einen fundamentalen Unterschied zwischen diesen Werken und seinem Betteljungen nicht entdecken können. Murillo hat aber ganz offenbar auch die Werke religiösen Inhalts derartig erlebt, daß selbst sie als Wirklichkeitserscheinungen angesprochen werden dürfen. Von irgend welcher Ekstase in scharf bezeichnetem Sinne des Wortes darf bei Murillo eigentlich nicht die Rede sein.

Das dekorative Moment in seinen Malereien kommt am schärfsten in der Farbe zum Ausdruck, deren weiche Übergänge in Verbindung mit einem ausgebildeten Halbdunkel allerdings sich sehr weit von der realistischen Licht- und Farbenbehandlung des Velasquez entfernen.

Neben Murillo sei noch des Francesco Zurbaran (1598—1662) Erwähnung getan als eines Künstlers, der einen geradezu schmerzenden Realismus mit einer religiösen Schwärmerei, einer, man möchte sagen, wirklichkeitswahren religiösen Verzückung verbindet, und als der Maler des von seinen religiösen Zielen in hingebendster Weise erfüllten Mönchtums gelten muß.

Auch die Plastik gewann in Spanien im 17. Jahrhundert einen Höhepunkt. Juan Martinez Montañes († 1668), der Befreier der spanischen Bildhauerei aus den Banden der italienischen Nachahmung, darf Murillo die Palme streitig machen, die Konzeption, diese schönste Blüte spanischer Kunst, aus tiefster Frömmigkeit des Herzens gebildet zu haben.

Die Vorzüge des Stiles des Montañes bestehen in dem vornehm schlichten Aufbau der Figuren, in der edlen Schönheit des Schnittes des Gesichts, besonders des der Frauen und in der Bildung der Hände, in der grandiosen Einfachheit und im schwungvollen Linienstil der Gewandung. Die Komposition der Bildsäulen des Meisters ist sehr einfach. Eine unbedeutende Senkung oder Hebung des Kopfes bringt relativ wenig Abwechslung in die Haltung der Figuren hinein, jedoch eine Linienführung, die geradezu klassisch und vornehmlich echt spanisch ist. Darin ruht die zwingende Kraft in dem Auftreten dieser Männer und Frauen. Montañes beherrscht mit souveräner Sicherheit die Wirkung, die eine geschickt drapierte Mantille, ein fein gelegtes Untergewand ausüben kann. Dem Meister gelangen am besten Menschen von gesammeltem Wesen, mit zurückgedrängten Gefühlen. Ausgebrochene Leidenschaft zu verkörpern, ist ihm nicht gegeben. Die Wirkung seiner Skulpturen ist durchaus mitbedingt durch ihre sehr harmonische Polychromie mit warmen stumpfen Farben und dem matten Glanz des Goldes.

Neben Montañes muß vornehmlich Pedro de' Mena erwähnt werden, der in Granada 1693 starb. Er ist ein Bildner religiöser Figuren.

Das machtvollste Werk, das er geschaffen hat, ist die kleine Statuette des St. Franziskus v. Assisi in Toledo. Niemals zuvor ist wohl in einer ruhig dastehenden Figur eine solche furchtbar leidenschaftliche Erregung der Seele dargestellt worden. Es ist der Wahnsinn der religiösen Ekstase geschildert; aber nicht mit zum Himmel verdrehten Augen, emporgeworfenen Händen und Füßen, sondern in jenem unheimlichen Moment, in dem Vernunft und Verrücktheit sich noch haarscharf die Wage halten. Schaudererregend, abstoßend und wiederum merkwürdig den Beschauer bannend ist dieser Franziskus des Mena. Es war im Jahr 1683, als der Meister dieses Idealbild eines religiösen Fanatikers formte.

Der Bildhauer des spanischen Barocks, der auf künstlerischen Wert ernstlich Anspruch erheben kann, ist Francisco Zarcillo (1707—1781). Wer in die Ermita de Jesus zu Murcia eintritt und die dort aufgestellten Passionsszenen von Zarcillos Hand betrachtet, wird sich zuerst eines gewissen Staunens nicht erwehren können, das allerdings schnell schwindet. Denn Zarcillo ist ein Meister, der mit großem psychologischen Scharfsinn und einer vorzüglichen Beobachtungsgabe für das gewöhnliche Leben begabt war, um es gleichzeitig mit seltener Wahrheit, Innigkeit und Noblesse in der Steigerung, die es durch das religiöse Gefühl erlangt, zu schildern.

f) England.

Für die künstlerische, besonders die baukünstlerische Entwickelung Englands wurde von besonderer Wichtigkeit die Zeit der großen Gegnerin Philipps von Spanien, der Königin Elisabeth, unter deren Regierung das Elisabethische Haus entstand. (Abb. 222.)

Abb. 222. Steingebäude aus der Zeit der Königin Elisabeth. (Siehe Seite 320.)

In dieser Periode wurde England reich und mächtig. Damals gelangten, schreibt Muthesius, dem wir hier überall folgen, die ersten Bestandteile der Renaissancekunst nach England, fanden dort aber eine nur sehr geringe Aufnahmefähigkeit vor; jedenfalls wurde der Organismus der Baukunst in keiner Weise berührt. Die formalen Elemente wurden ganz unverstanden verwendet, und überall bricht die Gotik siegreich durch. Nur die Ziegelbauweise Hollands, die ganz und gar importiert wurde, machte insoweit eine Ausnahme, als die holländische Baukunst sich ihrerseits von der Gotik frei gemacht hatte.

Der eigentliche Reiz der Häuser dieser Zeit ruht im Innern und zwar in der Deckung des Wohnbedürfnisses durch Anordnung und Lage der Räume sowohl, als in der künstlerischen Ausbildung und Ausstattung der Zimmer. Deshalb ist die Grundrißanlage die wichtigste Frage dieser Zeit. Die Halle wird noch weiter beseitigt, und die Wohnteile des Hauses erhalten eine grundrißmäßige Durchbildung im Sinne der Bequemlichkeit, Stattlichkeit und Gemütlichkeit. Man öffnete jetzt den Hof nach vorne, indem man den vorderen Gebäudezug fortließ, und kürzte die Seitenflügel. Dadurch erhielt man freundliche Wohngemächer. Auch erstrebte man infolge der Renaissanceeinwirkung überall eine symmetrische Anlage.

An die Stelle der Halle als Repräsentationsraum traten das great chamber und die lange Galerie. Die erste lange Galerie wurde von Heinrich VIII. 1536 in Hampton Court gebaut. Hier wurde die Pracht des Hauses zum Ausdruck gebracht. Und in der Tat sind diese Galerien durch die lange Perspektive, die sie gewähren, von ungemein stattlicher, recht eigentlich groß-architektonischer Wirkung.

Jetzt, wo der vornehmste Raum im ersten Stockwerk lag, mußte für gute Treppenzugänge gesorgt werden. Da die Halle noch immer das Haus durch zwei Stockwerke teilte, so waren mehrere Treppen nötig. Auf diese Weise entstanden die großen und bequemen Holztreppen, die mit reichstem Schnitzwerk versehen sind, aber nicht offen in der Halle liegen, sondern stets in ein Treppenhaus eingeschlossen werden.

Die Zimmer waren noch Durchgangszimmer, Korridore kennt man nicht anders als um einen Hof herumlaufend. Die ganze Front wurde durch möglichst viele Fenster zerschnitten, im Gegensatz zum gotischen Hause. Die Erker wurden als Zierstück überall

angebracht, die Giebel und Schornsteine stark betont. In den steinreichen Gegenden herrscht der Steinbau, in Mittelengland das Fachwerkhaus mit den weißgestrichenen Feldern und schwarzem Holzwerk, in Südengland der Ziegelbau, während in den östlichen Provinzen die Stuckfassade auftritt.

Die Landschloßanlage bewahrt in England während der Renaissanceperiode noch lange mittelalterliche Motive. Es bleibt vornehmlich die große Halle im Erdgeschoß als Zentrum der Komposition bestehen, erhält aber in der Regel nur eine flache mit Stuck verzierte Decke. Häufiger als auf dem Festlande sind den einzelnen Räumen Ausbauten vorgelegt, die für gewöhnlich unmittelbar vom Boden aufsteigen und durch alle Geschosse reichen. Die Verbindung der Zimmer ist durch innere Gänge hergestellt, und auf die Ausbildung der Höfe wird wenig Wert gelegt. Charakteristisch ist noch die Ausbreitung aller Haupträume, sowie der sehr umfangreichen Küchen- und Nebenräume zu ebener Erde, das Verwachsensein mit der natürlichen Umgebung, namentlich mit dem Garten, und die treffend richtige Stellung des Hauses zu dem gegebenen Gelände.

Die wohnliche Durchbildung des Hauses tritt erst im 16. Jahrhundert auf. Der in der Wand sitzende Kamin ist eine Errungenschaft der spätgotischen Zeit. Er wurde sofort zum architektonischen Prunkstück. Der den Kamin umgebende Rahmen reichte durch zwei Stockwerke oft bis an die Decke. Überall ist hier der deutsche Einfluß erkennbar. Ein zweites Glanzstück bildete der Galerieeinbau für die Musikanten. Fast stets wurde eine Säulenstellung mit Gebälk und Brüstungsaufsatz verwendet; reiche Schnitzerei und Einlegearbeit trat hinzu. Ein drittes Ausstattungsstück des Elisabethischen Hauses war die Holztreppe, die fertig importiert zu sein scheint, breit, bequem, reich beschnitzt.

Die Wände wurden mit Teppichen behängt oder mit Holztäfelung seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts bekleidet.

Von der Mitte des Jahrhunderts an kennt man die eigenartige englische Musterung durch kleine rechteckige oder quadratische Felder. Das Profil wird um jede Füllung herumgeführt. Es soll eine ruhige Flächenwirkung erstrebt werden, und die Wand bleibt Hintergrund, ohne daß sich auf ihr eine Architektur breit macht. In Elisabethischer Zeit reicht die Vertäfelung bis zur Decke und wird dort mit einem anspruchslosen Übergangsprofil an die Stuckdecke angeschlossen, deren Zierat frei angetragen ist.

Schloß und Bürgerhaus unterscheiden sich nur gradnell.

Das ganze englische Mobiliar des 16. Jahrhunderts scheint recht primitiv und nur spärlich gewesen zu sein. Die Hauptsitzmöbel waren offenbar Bänke, und die Tische Bretter auf Böcken. Den Stuhl kannte man nur als hochrückigen Herrensitz. Als einziges Kastenmöbel fand die Truhe Verwendung. Außerdem stand der Eßschrank in der Halle. Er besteht aus einem tischartigen Unterteil mit sehr hoher Schublade und einem in halbem Achteck herausspringenden Aufsatz, dessen vordere Achteckseite eine Tür hat, das obere Abschlußgesims wird von freistehenden Eckſäulen getragen. Allmählich entstand daraus ein geschlossener Schrank.

In der Zeit um 1630 ist der Möbelbestand bereits reicher. Eine starke Beeinflussung durch Holland hatte stattgehabt. Unter dem Mobiliar dieser Zeit ragen besonders die schweren, massiven Tische hervor, die jetzt zum festen Bestandteil der Halle zählen. Sie sind oft sehr groß, haben stets dicke gedrehte Beine und mehrfache Längs- und Querverstrebungen zwischen diesen, die Platte besteht aus einer handbreiten dicken Bohle. Der Gebrauch des Stuhles wird allgemeiner. Ein steifer, hoch- und schmallehniger Holzstuhl kommt in Aufnahme, der mit losen Kissen belegt wurde; später werden Sitz und Lehne mit Rohrgeflecht versehen (die Polsterung ist seit etwa 1730 bekannt). Als Ornament macht sich eine Art primitiver Flachschnitzerei bemerkbar; Rahmen und Füllungen sind mittels ausgehobener Flachschnitzerei geschmückt.

Die Edelschmiedekunst wich während der Zeit vom 12. bis 15. Jahrhundert der des Festlandes durchaus nicht, aber die religiöse Revolution hat fast alle ihre Werke vernichtet.

B. Der Kirchenbau der Renaissance.

Italien. Der Kirchenbau der Renaissance jenseits der Alpen bietet keine neuen Grundformen, sondern verarbeitet nur die des Mittelalters mit den Mitteln, die ihm außer den aus der christlichen Bauzeit ererbten die römisch-heidnische Baukunst bot. Dadurch wurde der Architekt der Renaissancezeit immerhin in den Stand gesetzt, wenn auch nicht einen neuen Bautypus zu schaffen, so doch eine neue Anlage, die des kuppelbekrönten Zentralbaues in einer Weise durchzuarbeiten, daß er ihn der christlichen Kirche für alle Zeit, allerdings mehr als Prunkbau schenkte.

Bramantes Kunst erreichte dies heiße Streben seiner Zeit in dem Zentralbau über dem griechischen Kreuz, indem er an den quadratischen Kuppelraum mit einer Hängekuppel sich vier gleich lange Kreuzarme anlegen ließ. (Abb. 223.) Michelangelo fügt diesem Grundrißschema die für die Spätrenaissance bezeichnenden stilistischen Eigenschaften hinzu: die frei erfundenen Verhältnisse und die machtvoll plastische Herausbildung von Licht und Schatten. Bezeichnend ist für Michelangelos Bauweise vornehmlich die starke Komprimierung in der Gesamtanlage, anderseits das Drängen nach oben, die Massenhaftigkeit der Materie, die vollen plastischen Formen wie die malerische Brechung der Linien, die Häufung der Glieder. Für seine Bauten gilt das Wort „Kraft ist Schönheit".

Die Langhauskirche wird im Laufe des 16. Jahrhunderts insofern abgeändert, als eine neue Grundrißanlage, die auch hier die Entwickelung zur Einheit durchmacht, die selbständigen Nebenräume, die Kapellen, zurückdrängt. An das sehr breite, mit einer Tonne überwölbte Mittelschiff legen sich zwei Reihen sehr kleiner Kapellen und östlich der Kuppel der einfache hohe Chor. Die Bauglieder, die Ornamente werden überall einfacher, wuchtiger, aber auch regelrechter, kälter gestaltet. Wir haben hier an die Kirche del Gesù, von Vignolas (1507—1573) Hand entworfen, zu denken. Die Fassaden werden entweder der inneren Schiffteilung entsprechend nach Etagen durch Pilaster, Säulen geteilt, oder zweigeschossig und eingeschossig der Tempelfassade ähnlich dem Kirchenraum vorgelegt. Wir können trotzdem von einer katholischen Kirchenbaufassade sprechen, die ihren Ursprung nahm in der von Giacomo della Porta für Il Gesù erbauten Schauseite (1573). Die gekuppelten Pfeiler betonen die Vertikale, die Attika über dem Obergeschoß vorab die Horizontale; die Steigerung der architektonischen Ausdrucksmittel gegen die Mitte und das Heraustreten einzelner Mauerteile aus der Fläche lassen eine Bewegung aus der Tiefe kraftvoll sich herausarbeiten. Palladio stellte für die Fassadenbildung als Neuerung eine durchgehende Ordnung auf nach Art der antiken Tempel, während die Seitenschiffe mit Halbgiebeln abgeschlossen sind.

Die innere Ausstattung der Kirchen verfügt über außerordentlich reiche künstlerische Vorzüge, beharrt aber natürlich den Gegenständen nach bei der Überlieferung, die nur die neuen Techniken, wie Intarsia, und andere moderne Ziermotive kostbar verbrämen. (Abb. 224.) Ein Möbel tritt neu auf, insofern als der eigentliche Beichtstuhl, der bisher ein schlichter Lehnstuhl war, seit dem Tridentiner Konzil in einer bestimmten Form (1545) eingeführt wird. Er erhält sofort den hohen Aufbau mit Mittelwand, Sprechgitter und Vorhang. (Otte.) Herrliche Einlegearbeiten, Schnitzereien, lassen es sich angelegen sein, gerade diese Stühle zu erlesenen Kunstwerken zu gestalten. Die feine Empfindung, mit der Intarsia und Bildschnitzerei auf die verschiedenen Teile des Gestühles verteilt sind, bezeichnet den stilistischen Takt dieser Kunstepoche. Die Intarsiamalerei nimmt nur den oberen, einst von Gemälden oder Gobelins bedeckten Abschluß ein, wie auch die oberen und unteren Teile der Füllbretter an den Rückseiten der eigentlichen Stühle, während sich die Schnitzerei auf die Lehnen beschränkt und nur zuweilen sich noch auf die Gesimse sowie die von Kapitälen bekrönten Pilaster zwischen den oberen Füllungen ausdehnt. Im übrigen beansprucht überall in den Holzarbeiten das Figürliche und die Kartusche neben dem Blatt- und Rankenwerk den Platz. (Scherer.) Die Deckenmalerei breitet sich vornehmlich an den Spiegelgewölben mit Stichkappen und den Kuppeln aus.

Erst jetzt erfahren diese Gewölbeformen durch Michelangelo und Correggio eine unübertreffliche, allen Nachfolgern als Muster dienende malerische Durchbildung. Der weiten Spiegel-

gewölbedecke der Capella Sistina gibt die Malerei des Michelangelo eine feste architektonische Einteilung, die sowohl durch die Abstufung der Farbe als durch die Anordnung der Bilder zur Geltung kommt. Die Geschichten, die einen bestimmt abgegrenzten Raum verlangen, füllen die ebenen Felder des Gewölbespiegels; die Einzelfiguren, Propheten und Sibyllen erhalten ihre Stelle an den abwärts schwingenden Bonten; die Gruppen der Vorfahren Christi finden in den Gewölben der Stichkappen über den Fenstern oder in den Lünetten Platz; die Funktionen des Gewölbes, die latenten Kräfte des Architekturgerüsts kommen in den Kinderfiguren zum Ausdruck, welche die Inschrifttafeln unter den Thronen der Sibyllen und Propheten stützen. An der Stelle, wo die Bonten mit dem Gewölbespiegel zusammenstoßen, wo nichts mehr zu tragen ist, sitzen auf Postamenten nackte männliche Figuren in freiester, leichtester Stellung. Im Prinzip ganz anders und doch wieder angemessen verfährt Correggio in seinen Kuppeln: er denkt sich das Gewölbe als einen freien himmlischen Raum, in dem seine Figurengruppen ruhig schweben oder sich in jubelnder Bewegung durcheinander stürzen, indem sie alle möglichen Unteransichten und Verkürzungen zeigen. Seine Kuppel in S. Giovanni zu Parma (1520 bis 1524), die erste, die mit einer Gesamtkomposition bemalt ist, gibt Christus in der Glorie von den Aposteln umgeben, als eine Vision des Johannes aufgefaßt. (Ebe VI.)

Deutschland. In Deutschland hatte die Gotik um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert zwar nicht eine neue kirchliche Bauform geschaffen, aber trotzdem nicht unwesentliche und zukunftreiche Änderungen gebracht, insofern als besonders im sächsischen Erzgebirge die Hallenkirche mit einem konsequent durchgeführten Emporenbau als besonders geeignet erschien, der wachsenden Vorliebe der Massen für die Predigt einen entsprechenden baukünstlerischen Ausdruck zu verleihen. Auch kam die weite Hallenkirche mit ihren drei gleich hohen und von leichten Netzgewölben überspannten Decken dem Streben nach Großräumigkeit unzweifelhaft entgegen. Hierbei blieb die Renaissanceperiode zunächst im wesentlichen stehen.

Der Süden Deutschlands, natürlich Österreich einbegriffen, folgte dem italienischen sog. Jesuitenstil.

Das Hauptwerk, überhaupt die größte kirchliche Schöpfung der deutschen Renaissance ist die angeblich von W. Dietrich und Lustris für die Jesuiten erbaute St. Michaelskirche (1582 bis 1597) in München. Das Vorbild gab Il Gesù in Rom ab. Ein einschiffiger weiter Raum, dessen Mächtigkeit das gewaltige Tonnengewölbe und die schmalen Seitenkapellen noch steigern. Über diesen liegen Emporen, da ja die Jesuiten der Predigt starke Neigungen entgegenbrachten. Ein Querschiff nach Höhe und Breite der Kapellen legt sich vor den Chor, der um einige Stufen höher von dem Triumphbogen eingefaßt wird. Mit großer Meisterschaft ist die Beleuchtung so verteilt, daß das hauptsächlich aus den Emporen und dem Querschiff einfallende Licht reiche Abwechselung ergibt. Überall, selbst für die Hauptglieder sind nur die bescheidensten Ausdrucksmittel gewählt, gedoppelte Pilaster stehen zwischen den Kapellen und den Emporen, die Flächen sind mit Statuennischen angemessen belebt, die Gesimse bescheiden profiliert, die ganze Dekoration in weißem Stuck bei sparsamer Anwendung von Gold. Vor allem aber hat das gewaltige Tonnengewölbe eine unvergleichliche Leichtigkeit freien Schwebens, denn statt der schweren Kassetten, die man den Gewölben damals zu geben liebte, ist es durch leichtes Rahmenwerk in verschiedene größere und kleinere Felder geteilt und durch die von den Pilastern aufsteigenden Gurten rhythmisch gegliedert. Alle Hauptpilaster haben Basen von rotem Marmor auf Unterstützen aus schönem grauem Marmor. Der Hochaltar ist ein in drei Stockwerken mit gekuppelten Säulen pomphaft aufgebautes Werk. (Kugler.)

Eine gewaltige Giebelfassade legt sich vor das Schiff. Sie ist nicht durch die Bauglieder der römischen Architektur, sondern nur durch mehrere Reihen von Nischen mit den Statuen bayrischer Fürsten belebt; zwischen den beiden mächtigen Portalen steht in einer Nische die kolossale Bronzefigur des heil. Michael mit dem Drachen. Also auch hier Massenhaftigkeit, Ruhe.

Anderseits wird im Süden auch die zweitürmige Anlage beibehalten. Die weitere Durchbildung blieb dem Jesuitenstil des 17. Jahrhunderts vorbehalten. Zu einer allgemein typischen Fassadenbildung bringt es die Renaissance nirgends. Den protestantischen Kirchenbau werden wir erst im nächsten Abschnitt zusammenhängend betrachten, da das sechzehnte Säkulum nur Vorarbeiten lieferte.

Die Glasgemälde in den Fenstern treten ganz zurück.

Die künstlerische Ausstattung des Innenbaues richtete ihr Hauptaugenmerk auf die Kanzel, den Hochaltar, die Beicht- und Chorstühle, die Epitaphien. Die beiden erstgenannten Einrichtungsgegenstände erscheinen als die wichtigsten.

Abb. 223. Versuche, die hintere Fassade des endgültigen Entwurfes von Bramante für die Peterskirche in Rom wiederherzustellen.
Nach H. von Geymüller: Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter. Wien und Paris 1875. (Siehe Seite 323.)

Die Anlage der Kanzel wird von der Gotik übernommen. Sie ruht auf einer Konsole, einer Statue, einer Säule als Träger. Eine Treppe führt zum Podium hinauf, das der Schalldeckel überdeckt. Miniaturreliefs beleben die runde oder eckig gebildete Brüstung wie die Treppenwangen. Wir können auch hier die Entwickelung von der Frührenaissance bis zur Hochrenaissance verfolgen, insofern als die Schmuckformen von zarteren zu kräftigen Formen übergehen, das Flachrelief vom Hochrelief verdrängt wird.

Der Altar wird unter Zugrundelegung des antiken, mehr oder weniger verstandenen Triumphbogenmotives errichtet.

In der Frührenaissance gliedern Pilaster und Hermen die großen Flächen, auf denen in Etagen übereinander die Flachreliefs oder Einzelfiguren angeordnet sind. In der Spätrenaissance, gegen Schluß des Jahrhunderts, herrscht ein System, das durch einen starken Säulenbau, auch gerne in Stockwerken übereinander, ein breites Mittelfeld und zwei schmale gleich hohe Seitenfelder bildet. Die Mitteltafel wird mit Vorliebe durch eine große Szene, wie etwa die Kreuzigung, oder auch durch wenige große Figuren ausgefüllt, in den seitlichen Feldern liebt man es, einzelne Gestalten in Nischen aufzustellen. Die isoliert auftretenden starken Bildungen, Säulen und Figuren, beherrschen also auch hier das Kunstwerk, während in den früheren Jahrzehnten des Jahrhunderts der Pilaster und das Flachrelief das charakterisierende Wort aussprachen.

Das Epitaphium ist ursprünglich nur ein Denkstein für eine fromme Stiftung, und die Darstellungen auf ihm sind als Andachtsbild zu betrachten. Dadurch, daß bereits im 15. Jahrhundert die Stifter in der Nähe dieser Denksteine beigesetzt wurden, ergaben sich Beziehungen zwischen Epitaphium und Grabmal, und zu Beginn des 16. Jahrhunderts sind Grabmal und Epitaphium keine verschiedenen formalen Typen mehr, sondern unterscheiden sich nur durch den verschiedenartigen Schmuck, hier das Andachtsbild mit den Figuren der Stifter und dort das Bild des Entschlafenen.

Die Gotik bildete das Grabmal als Platte oder in ihrer späten Zeit als hohen Aufbau, eben als das Epitaphium, das jetzt mehr und mehr an seine Stelle tritt. Die Renaissance zieht zuerst bescheidener, dann immer imposanter das antike Triumphbogenmotiv mit der breiten mittleren Öffnung und den beiden schmalen Seitenpforten heran. Nur erhält der Bogen im Epitaphium zwei und bald noch mehr Geschosse, in die Reliefs und Statuen eingeordnet werden. Die Barockzeit brachte auch hier die Vollendung. Das Hochgrab weicht in der Renaissancezeit durchaus zurück.

Die Taufbecken, Weihwassergefäße usw. bleiben bei ihren Grundformen stehen. Die Orgel tritt neu auf. Die Umrahmung gestattet verschiedene Kombinationen, aber die Pfeifen, die in gegebener Größe, Form und Farbe verwendet werden mußten, beschränkten den Künstler. Die älteste Orgel soll sich in der Fuggerkapelle in Augsburg befinden (von 1512). Erst das 17. Jahrhundert schuf die großen machtvollen Orgeln. Die in den protestantischen Kirchen versuchte Verbindung von Altar, Kanzel und Orgel zu einer Gruppe hat eine künstlerisch befriedigende Lösung nicht ergeben.

Das Chorgestühl beharrt ebenfalls bei seiner überlieferten Anlage, aber die Renaissance gestaltet es von vornherein architektonisch, während die Gotik nur die Formensprache der Baukunst beansprucht hatte. Über den Trennungswänden der Sitze erheben sich Halbsäulen oder Pilastersysteme, selbst volle Säulen. (Otte.)

Ganz allgemein muß man sagen, daß jetzt in die Kirche eine prunkvolle Weltlichkeit eingedrungen ist, wo früher ein streng kirchlich-architektonischer Geschmack geherrscht hatte.

Die übrigen Länder, Frankreich und England, Holland, Belgien nehmen auf dem Gebiete des Kirchenbaues eine grundsätzlich andere Stellung als Deutschland nicht ein; nur Spanien sondert sich insofern ab, als hier in die Dekoration eine sehr seltsame, aber ungemein reizvolle Mischung der gotischen, maurischen und vereinzelter italienischer Ornamente die Augen der Beschauer gefangen nimmt.

In der Renaissancezeit mußte selbst die, man möchte sagen, geheiligte Amtstracht der Geistlichen dem Geiste der Mode Zugeständnisse machen; natürlich handelte es sich im wesentlichen nur um die Zierkünste, die verändernd eingriffen. Vornehmlich feierte die Reliefstickerei in farbiger Seide und Perlen Triumphe. Die Strümpfe wurden gewirkt, die Schuhe folgten den Ansprüchen der Zeit, sie zeigten auf dem Spann ein eingesticktes Kreuz. Die Albe erhielt den Schnitt eines gleichweiten Sackes und war mit durchbrochenen Spitzen oder mit Tüllstickerei besetzt; anstatt des Gürtels zog man eine

Abb. 224. Innenansicht der Kirche S. Agnese in Rom. Von Carlo Rainaldi.
(Siehe Seite 323.)

strickförmig gedrehte Schnur, die mit drei- bis sechsfarbigen Quasten versehen wurde, vor. Die Stola erhielt eine einfachere Form und als Stickerei nur drei Kreuze. Der Manipel wurde breiter, an den Enden erweitert, die Dalmatik erscheint wesentlich gekürzt, reich bestickt und am Halse mit zierlichen Knöpfen und Zugschnur versehen. Das meiste Interesse wandte sich aber dem immer kostbarer werdenden Meßgewande zu. Die erhabene Buntstickerei, die Reliefstickerei in Perlen und die Goldstickerei dienten in erster Linie dazu, die kostbaren damast-goldgewirkten Stoffe zu zieren, gaben ihm aber eine bretterne Starrheit und nahmen ihm jede feine und individuelle Fältelung.

Die seidenen Handschuhe wurden allgemein. Als Ornament wählte man gewöhnlich statt der früher vorwiegend üblichen aus Goldblech und Steinen gefertigten Kreuze den Namenszug Jesu, umfaßt von einem sternförmigen Strahlenkranz.

Der Ring wurde nach wie vor mit dem päpstlichen Wappen geziert und die bischöfliche Kopfbedeckung aus Eisenblech gearbeitet, damit die Fülle der Perl- und Goldschmiedearbeit genügend Halt erhielt; die Spitzen der Hörner wurden hin und wieder durch eine Klappe von rotem Sammet verbunden. Auch den bischöflichen Stab, dessen Krücke eine S-förmige Schwingung erhielt, vergaß man nicht mit reichstem Schmuck zu bedenken. Der Mantel als Schmuckkleid wurde beständig reicher gehalten und schleppte so lang, daß zwei Träger ihn trugen. Die Relief- und Perlenstickerei wurde bis zehn Zentimeter breit. Den Chorrock suchte man gegen noch weitere willkürliche Verkürzung dadurch zu sichern, daß die Kirchenversammlungen von Basel und Sens im Jahre 1517 eine bestimmte Länge dafür feststellten; demzufolge sollte er bis zur Mitte der Unterschenkel reichen, welche Verordnung auch im ganzen dauernde Nachachtung fand. Man fertigte ihn weit, von feiner weißer Seide, mit breiten Ärmeln. (Braun.)

Von der höchsten Würde, dem Kardinalat, ist nur zu melden, daß der Hut um 1600 insofern eine Veränderung erfuhr, als man die Zahl der Knoten nebst Quasten seiner beiden Seitenschnüre bis auf fünfzehn vermehrte, also daß der Hut schließlich zur

Kopfbedeckung untauglich ward, und man sich darauf beschränkte, ihn bei feierlichen Vorkommnissen, eben nur noch als bloßes Standesabzeichen, von einem Diener tragen zu lassen. Seit Julius II. trugen die Geistlichen Vollbärte trotz einzelner Verordnungen, die sich dagegen wandten, bis zum Schlusse des Jahrhunderts. Damals puderten sich auch die Geistlichen. Italien blieb natürlich tonangebend, obwohl die anderen Länder, wie Deutschland und Frankreich, sich mancherlei Sonderheiten bewilligten.

Die Bekleidung des für diese Zeit wichtigsten katholischen Ordens, die der Jesuiten, war sehr einfach. Sie bestand, eben kaum verschieden von der Tracht der Gelehrten und der evangelischen Geistlichkeit, im allgemeinen entweder aus schwarzen Kleidern nach gewöhnlichem Schnitt und einem langen, schwarzen, vorn durchaus offenen Untergewande mit ganzen, weiten Ärmeln, oder aus solchem Übergewande und einem schwarzen talarartigen Unterkleide, dies zumeist gänzlich durch Knöpfe geschlossen, bisweilen auch nur aus letzterem, und aus einer schwarzen viereckigen Mütze oder einem flachbodigen Hut, dessen Krempe später, gegen den Schluß des Jahrhunderts, gewöhnlich vermittels einer Schnur rechts und links nach oben gebogen wurde; die Kleidung war lediglich von Tuch gefertigt. (Weiß.)

Der Amtsornat der lutherischen Geistlichkeit geht aus dem vielfaltigen Gewande der Doktoren der Theologie mit geringen Abänderungen hervor: ein schwarzes talarartiges Oberkleid mit weiten vorn offenen Ärmeln und schwarzer barettartiger Mütze. Daneben blieb noch lange der Gebrauch des Chorhemdes und des farbigen Meßgewandes bestehen. In der Schweiz, England, Schottland und in den reformierten Gemeinden aller Länder wurde jede priesterliche Kleidung beseitigt und dafür die allerorten übliche Gelehrtentracht gewählt. Im allgemeinen setzte sich in allen protestantischen Kirchen ein langes faltiges schwarzes Gewand als priesterliche Kleidung durch.

Inneres der Michaels-Kirche in München.
Nach einer Photographie von Georg Stuffler in München.

V. Die Barockkunst.

Der unbedingte Individualismus, das reine Gleichgewicht lassen sich nur eine Zeitlang bewahren, dann beginnt die Gewalt des Starken. Auch in der Hochrenaissance tritt dieses Gesetz hervor. Die Künstler empfanden es früh. Raffael bot ausgeglichen Schönes im harmonischen Nebeneinander, Michelangelo suchte zuerst Einheit und kräftigeren Aufbau durch Unterdrückung und Vergewaltigung des Einzelteils zu erreichen; selbst Palladio, den man in vieler Beziehung mit Recht als Antipoden Michelangelos bezeichnet, hatte bei aller Neigung zu klassischer Gestaltung und Eigenberechtigung der Formen mit ihm das Streben gemein nach durchgreifenden, alles beherrschenden Hauptgliedern; darum die mächtigen, durch mehrere Geschosse gehenden Säulen und Pilaster.

Die Barockkunst nimmt ihren Ursprung in Italien, sie erreicht ihren Höhepunkt aber auch in allen Ländern diesseits der Alpen, denn sie ist gleichzeitig international wie national und darin der Gotik verwandt.

In der Barockzeit herrschen der Schloßpalast und die Kirche, das Bürgerhaus tritt überall zurück.

Die Baukunst des Barocks stellt sich als eine Abart und Entwickelung der Architektur des 16. Jahrhunderts dar. Unter Barock verstehen wir den Stil, der von antikisierender Basis ausgehend durch bewußt freie, moderne, vielgestaltete Behandlung des Baugedankens wie des Details zu einer gesteigerten, am Schluß bis zur Tollheit übertriebenen Ausdrucksform führte.

Die Renaissance bildet aus vielen Teilen ein schönes, reich gegliedertes Ganzes; der Barockstil teilt das als solches erfaßte Ganze nach Gutdünken, auch über widerstrebendes Material, selbst mit Rücksichtslosigkeit gegen dessen Bedingungen in einzelne Glieder. Die römische Art erhält jetzt einen so scharf charakterisierten, dem Geiste des derzeitigen Katholizismus so völlig entsprechenden Ausdruck, daß Rom seit fast einem Jahrtausend zum ersten Male wieder für den Kirchenbau der ganzen katholischen Christenheit maßgebend wird. (Gurlitt.)

Die Hochrenaissance strebte nach Raumschönheit, der Barock nach Raumwirkung. Es richteten sich die Hauptformen jetzt nach der dekorativen Wirkung. Die Farben wurden deshalb auf einen Gesamtton einheitlich gestimmt, überhaupt alle Teile zu einer künstlerischen Übereinstimmung gebracht. Am liebsten schaffen daher die Meister in allen drei Künsten zu gleicher Zeit. Die Fassaden werden von nun an zu einem selbständigen Kunstwerk, die vertikalen Gliederungen verdoppelt, eine reiche Perspektive und Schattenwirkungen lebhaft angestrebt. Alle Glieder sind mächtig und voller Saft wie Kraft. Die feine Gliederung weicht zurück, aber die Kunst des Profilierens wird stark gesteigert. Der Ornamentik wird der Posten einer bescheidenen Dienerin zugewiesen, ihre Gedanken wirken stets sehr einfach, die Formen nur als Teile des Gesamtbaues. Die Komposition erscheint schwerfällig und trotz ihrer Überschneidungen einfacher als früher. Überall herrscht ein starkes Relief und somit eine starke Schattenwirkung. Untauglich zum Ausdruck des wahrhaft Organischen, des Konstruktiven, sind sie im höchsten Grade wirksam zur Einteilung von Flächen, zur Markierung bestimmter Stellen. Sie können diejenige lebendig gebliebene Seite der Architektur darstellen helfen, welche als das Gebiet der Verhältnisse zu bezeichnen ist. (Jacob Burckhardt.)

Die italienische Baukunst der Spätrenaissance maß die Richtigkeit der Bauten, die sie für ihre Zeit zu errichten hatte, an den Regeln einer längst vergangenen Zeit. Sie war damit dem Schicksal aller abgeleiteten Stile, die Form in der Baukunst als das Bedeutsamste zu betrachten, verfallen, während die Raumbildung für die jeweiligen tatsächlichen Bedürfnisse die Hauptsache ist. Man mußte zu der Frage gelangen, ob der ungehinderten Entfaltung des Individuums oder dem Gesetze ein höheres Recht zuzumessen sei. Palladio ist der Vertreter innerer, auf dem Studium der Antike basierender Gesetzmäßigkeit, Michelangelo der Titan des individuellen Wollens. Beide treffen sich aber in der Gabe, frei schöpferisch tätig sein zu können. Wo im Staats- oder Gesellschaftsleben der Zug nach logischer Klärung, nach festen Formen, nach gesetzlicher Regelung der Verhältnisse vorwaltet, wo die Verstandestätigkeit überwiegt, da wird man überall die Geistesart Palladios vorherrschend finden. So in Rom, solange der Gedanke der Reform vorherrschend war, so vorzugsweise in England und Holland, in Frankreich

seit unter Ludwig XIV. die Gesellschaft eine skeptisch philosophierende wurde, so in Deutschland und Italien seit Beginn des französischen Einflusses und der ihm folgenden klassischen Bewegung.

Wo aber das Gemütsleben, namentlich in religiöser Beziehung vorwaltete, wo eine brünstige Frömmigkeit herrschte, wo zugleich das keck sich vordrängende Ich die gesellschaftliche Ordnung bezwang, die menschliche Regel und die Willkür herrschend wurde, da ist Michelangelos Geist mächtig.

So in dem durch den Jesuitismus zum Triumph gebrachten Rom des endenden 17. Jahrhunderts, weiterhin durch ganz Italien, in Belgien, im protestantischen und katholischen Deutschland. (Gurlitt.)

A. Der Palastbau.

a) Italien.

Die Paläste der Kirchenfürsten und ihres Anhanges werden für Italien, mit Ausnahme Genuas und vielleicht Venedigs, für die Barockperiode maßgebender als die der regierenden Landesfürsten. Florenz verschwindet jetzt gänzlich hinter Rom.

Die Disposition der Paläste bleibt insofern die nämliche, als der zentralisierende Hof, von Arkaden umgeben, durchaus beibehalten wird, aber alles formt sich weiter und großräumiger. Später baut man, um die Wirkung zu steigern, entweder die von gekuppelten Säulen umstandenen Höfe amphitheatralisch auf oder malt auf die hintere Wand ein perspektivisches Scheinbild. Da man jetzt Wagen benutzte, mußten auch die schmalen Eingänge beseitigt werden. Sie wurden als breite, manchmal dreischiffige Einfahrten angelegt. Mächtig dehnten sich die meistens ohne Pilaster- und Säulenbekleidung errichteten Fassaden. Säulen umrahmten die wesentlich größer gewordenen Fenster, die schwere Verdachungen beschatteten. Der Barock hatte bei seinem Mühen um schmuckreiche Durchdringung und Betonung aller Glieder die alten Normen bei der Anlage der Fenster und Türen ganz über den Haufen geworfen und ihre Umrahmungen, sowie ihre Verbindung mit Balkons und Bekrönungen ganz dem persönlichen Ermessen überlassen. Das erste Stockwerk wurde jetzt erst das piano nobile; in der Mitte faßte man die Kraft der Fassade in großen besonders betonten Fenstern zusammen, die mit dem darunter befindlichen Portal ein ungeformtes Ganzes bilden. (Abb. 225.) Das Tor wurde zum Prachtstück der Schauseite. Die reife Barockperiode (bis 1700) kennzeichnet eine gegen früher noch bedeutend verstärkte malerische Bewegung der Glieder und selbst der ganzen Baumassen, die Anwendung der gebrochenen, in mehrfachen Kurven geschwungenen und durchschnittenen Giebel und Horizontalgesimse, die Bildung der in der Grundrißlinie ausgebogenen Fassaden und im Innern das häufige Vorkommen elliptischer und unregelmäßiger Raumformen; dann in der Dekoration das Suchen nach phantastischen und selbst witzigen Wirkungen und die Vorliebe für die Verwendung kostbarer und farbig wirkender Materialien zu den Inkrustationen der Wand- und Deckenflächen. Malerei und Skulptur bestreben sich mehr als jemals, das Affektvolle zum Ausdruck zu bringen; endlich füllt eine stark durchmodellierte Plastik alle neutralen Flächen und besetzt Gesimse und Giebel mit kühn bewegten Figuren, während die Glorienmalerei mit ihrer neuen idealen Raumbildung auch in den Profanräumen als perspektivische Deckenmalerei gebräuchlich wird. Ganz allgemein gesagt, hat noch niemals vorher ein so enges Verhältnis der Malerei und Bildhauerkunst stattgefunden. (Ebe.) Auf den Attiken erheben sich Bildhauereien im Berninischen Stil, die im engsten Zusammenhang mit der dekorativen Gesamthaltung der Bauten stehen; denn die stark bewegte Kontur stellte sich in einen energischen Gegensatz zu den ruhigeren Linien des Unterbaues.

Oft erhält wenigstens die eine Fassadenseite eine sehr hohe gewaltige Loggia. Bei dem so großen perspektivischen Raffinement des Barockstils konnte ganz besonders die Hauptachse der Höfe in dieser Beziehung nicht leer ausgehen. Der Durchblick vom Portal her sollte jenseits des Hofes womöglich nicht nur auf einen bedeutenden Gegen-

stand, etwa einen Brunnen mit Statuen, sondern auf eine Architektur auslaufen, die wenigstens scheinbar in weite Tiefen hineinführte. Auch wo die Hinterwand des Hofes nur eine schlichte Mauer ist, wird irgendwie für ein solches Schaustück gesorgt, und wenn man es auch nur hinmalte. Wo ein hinterer Durchgang ist, wird er mit großartigen Formen umgeben und auf diese Weise irgend eine bedeutende Erwartung geweckt. (Burckhardt.) Das Vestibül und der Hallenhof werden in sehr mannigfacher Art miteinander verbunden; nicht selten geht das Vestibül als mächtige offene Halle in den Hof über. In der Eintrittshalle und auf den Treppenabsätzen finden sich steinerne reichgeschmückte Balustraden, wie ein mit Malereien oder mit in Gold und Weiß gehobenen Stuckarbeiten geschmücktes Tonnengewölbe. Eine besonders reizvolle Treppenanlage ist die in Genua vornehmlich beliebte, die auf beiden Seiten des Vestibüls zwischen malerisch gegabelten Treppen emporführt, die sich oben irgendwie wieder nähern und vereinen.

Abb. 225. Palazzo Odescalchi in Rom. Von Lorenzo Bernini.
Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Siehe Seite 330.)

Die Barockdekoration ist berüchtigt, zu einem Teile nicht mit Unrecht, insofern als die einzelnen Dekorationsweisen in Mißverhältnis zueinander stehen, der Widerstand des Materials mit starker und rücksichtsloser Faust gebrochen, die sorgsame Einzelarbeit zu stark zurückgedrängt, die Ornamentik überhaupt zu einer unwürdig behandelten Dienerin der Architektur herabgesetzt wird; anderenteils sind aber die Gedanken bei der Durchführung der Ornamente einfach, die Formen werden überall aus einem Maßstabe bis in jede Kleinigkeit hineingenommen, um die Räume durchaus als ein Ganzes gestalten zu können. An Stelle der Reliefornamentation tritt die Marmorinkrustation, die an sich nur eine berechtigte Pracht bietet, aber gefährlich wurde durch die Verwendung der kostbaren Materialien als Selbstzweck, wobei wiederum nicht vergessen ist, daß die Barockzeit von ihrer Architektur den Luxus verlangte. Am schlimmsten wirkte die vor keiner Schranke zurückweichende Erfindung des einzelnen Ornaments. Zur Fülle der alten Ziermotive kommen die absonderlichsten Fratzengesichter, janusartige Zerrbilder, hermen- und obeliskenförmige, oft ringsum verzierte An- und Aufsätze, zwiefach beflügelte Kinder-

köpfchen, wunderlich erdachte Figuren von Menschen und Tieren (einzeln oder zu Gruppen geordnet) in geschraubt hastiger Bewegung und zumeist höchst seltsam verteilt, Säulen von menschenähnlicher Gestaltung, stellenweise mit Zieraten, bisweilen trophäenartig bedeckt, Sinnbilder in jeder beliebigen Fassung, mancherlei Ein- und Aufsätze, teils völlig in Form von unterschiedlich reich durchgebildeten Standvasen, runde, ovale und geradlinig wechselvoll facettierte Glieder, einzeln und kettenförmig verbunden, Umrahmungen von vielfältigster Schwingung, Nischenkappen und Einsenkungen von muschelartiger Behandlung, sachgetreue Darstellungen von Muscheln, Fischen, besonders Delphinen, Netzen, Tierfellen, Blumensträußen, aufgehäuften Felsstücken, überfließenden Wassermassen, tropfsteinähnlichen Gebilden, Zackenwerk usw. (Weiß.)

Nicht mehr der große quadratische Saal war der vornehmste Raum, sondern die Galeria, ein schmaler, länglicher mit Säulenstellungen und bemalten Gewölben ausgestatteter Raum.

Das malerische Prinzip der Barockzeit, das sich in einem starken Streben nach Abwechslung in Form und Beleuchtung, nach starken Schattenwirkungen und malerischen Effekten äußerte und sich in einer Vervielfältigung und Häufung der Glieder, in einer eigentümlichen Verbindung von Naturalismus und freier, subjektiver Formbehandlung offenbarte, und das endlich dem Fortissimo überall zustrebte, mußte auch in der Plastik einen starken Ausdruck finden. Der größte Bildhauer dieser Zeit des 17. Jahrhunderts, der die Subjektivität Michelangelos wieder zu besitzen glaubte und auch wirklich bis zu einem nicht geringen Grade zu eigen hatte, der die Anforderung an eine streng realistische Kunst mit freier Formenbehandlung, der plastische Anschauung mit malerischer einen zu können vermeinte, war Lorenzo Bernini aus Neapel (1598—1680).

Er nahm seinen Ausgang von einer realistischen und gleichzeitig antikisierenden Auffassung, um eine naturalistische Auffassung damit zu verbinden. Bernini gilt mit Recht als ein Künstler reich an Finessen und an innerer Anschauung, dessen Pathos keineswegs schlechthin unecht ist, und das mit gewaltsam rücksichtsloser Subjektivität jede Schranke zerbricht. Was Michelangelos echtes Ahnen der Naturtriebe schuf, wurde in Bernini im großen und ganzen zur berechneten und im Gefühlstaumel wiederum unklar gewordenen Absicht; als genial und als wildgenialisch stehen sich beide Bildner gegenüber. Vielleicht führt uns kein Werk tiefer in das Wollen Berninis ein, als eine Analyse der heiligen Theresa in der Kirche Santa Maria della Vittoria zu Rom.

St. Theresa ist auf steinigem Boden niedergesunken, das Haupt fällt in wonniger Mattigkeit zurück, der Mund öffnet sich zu entzücktem seligen Seufzen, die Augen schließen sich leicht. Der links stehende Engel öffnet ihr Gewand auf der Brust, um ihr mit der Rechten den Pfeil ins Herz zu stoßen. In beider Antlitz ein Hinschmelzen in süßer Ekstase, vornehmlich in dem der Theresa, das Bernini wohl im Leben, jedoch unter wesentlich anderen Umständen, studiert hat. Eine Verbindung lüsterner Sinnlichkeit mit der Mystik, die nicht zu den Seltenheiten zählt, die sich hier aber in geradezu verblüffender Wahrheitsliebe darbietet. Das stark malerische Moment in Berninis Skulpturen, die realistisch idealistische Behandlungsart der vom höchsten Pathos erfüllten religiösen Stoffe hat sich kaum jemals stärker Bahn gebrochen.

Trotz einer fast unheimlich anmutenden scharfen Beobachtung der Natur, trotz einer tadellos sicheren Meißelführung haftet den Werken Berninis wie denen seiner Nachfolger eine gewisse Unpersönlichkeit an, die sich eben gerade aus der Neigung zu Bravourleistungen, aus der ungesunden Verquickung von plastischen und malerischen Anschauungen erklärt.

Alle Zimmer und Säle liebt die Barockzeit möglichst hoch und weit anzulegen. Sie werden nicht mehr nach den Bewohnern gestimmt, sondern nur als Räume von überwältigenden Verhältnissen gedacht. Die Gemächer und Säle des Innern zeigen zweierlei Gestalt. Die frühere Anordnung (etwa 1580—1650) setzte sich vorzugsweise zusammen aus einer flachen geschnitzten oder mit Ornamenten (zweifarbig, mit etwas Gold) bemalten Sparrendecke, unterhalb derer sich ein breiter Fries mit Historien oder Landschaften in Fresko dehnt; über dem Kamin findet sich ein größeres Freskobild; der Rest der Wand ist entweder vertäfelt oder (ehemals) mit Tapeten, mit vergoldeten Ledertapeten, bezogen. Die spätere Disposition zeigt Säle mit verschalten und mit Fresken verzierten Gewölben, die Wand entweder ganz mit Tapeten bedeckt oder mit großen Perspektiven bemalt. Auf die Wand wird auch hin und wieder eine Scheinarchitektur, die den Raum größer, mächtiger erscheinen lassen soll, gemalt.

Abb. 226. Pietro Berettini da Cortona: Decke des Apollosaales im Palazzo Pitti zu Florenz.
Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz.

Das Hauptwerk der Profanmalerei dieser Zeiten, die Fresken des Annibale Caracci (1560 bis 1609) und seiner Schüler in der Galerie des Pal. Farnese in Rom erinnern in der Einteilung der Darstellungen in Historien und dekorierende Teile, sowie in der Abstufung der Farbe vom Steinfarbenen zum Naturfarbenen an die Sistina Michelangelos. Für gewöhnlich pflegte man aber die Wände mit einem Getäfel, das ohne Brüstung oder Pilaster angeordnet wird, zu überkleiden, oder man verhängt die Wand unten mit großen Gobelins, dann folgt ein leerer Fries; ein starkes Gesims schließt diese Partie ab. Sie nimmt nicht viel mehr als die halbe Höhe der Wand ein. Den übrigen Raum bis zur Decke füllen ununterbrochen fortlaufende Malereien al fresco. Der Eindruck des Schweren wird durch diese Art von Gliederung aufs höchste gesteigert. (Wölfflin.)

Auch an Decken herrschen die großen Figurenbilder vor, und an Stelle der gemalten Umrahmungen treten die massigen Stuckkartuschen in großen geschwungenen Umrissen. Besonders in Rom wird die Stuckdekoration bevorzugt. Die gemalte Arabeske hat hier nicht einmal eine Nachblüte aufzuweisen. Die Fassadenmalerei stirbt überall ab.

Eine reiche figurale Plastik füllt die Kehlungen, mit denen die Decken sich gegen die gerade Wand absetzen. Die Gemälde an der Decke selbst umfassen starke breite Stuckrahmen. Das Beste dieser Art schuf Pietro da Cortona (1596—1669) im Pal. Pitti (Abb. 226), denn seine figürliche und ornamentale Dekoration ruft eine außerordentlich starke dekorative Wirkung hervor. Seine Gemälde sind gut gezeichnet, besitzen ein helles sonniges Kolorit, durch das sich seine kolossalen Gewölbemalereien dem Auge einschmeicheln. Pietro da Cortona wurde das Vorbild für zahlreiche Künstler diesseits wie jenseits der Alpen. Das System seiner Dekorationen ist durchweg das gleiche.

Die Wände bleiben glatt (bestimmt für die köstliche Gemäldesammlung des Hauses Medici), über ihnen findet sich ein kräftig ausgebildetes, meist mit Konsolen versehenes, stets reich profiliertes und ornamentiertes Gesims angeordnet. Bogen setzen hierüber an, gliedern die mächtige Kehle durch tiefe Zwickel, die bis zu dem kräftig eingerahmten Mittelfelde sich erstrecken.

Dieses System umkleidet eine erstaunliche Fülle architektonischen Details: Tafeln, Verdachungen, Muschelwerk, Ornamente teilen, brechen und beleben die einzelnen Flächen. Satte Farbe wechselt mit schwerster Vergoldung, eine Welt von meist weiß gelassenen Figuren, Reliefmedaillons, Wappen füllt die Zwickel, verbindet die Massen. Alle breiteren Flächen bedecken reiche gemalte Figurenkompositionen, die Formen sind saftig und groß, stets von der Neigung erfüllt über ihren Rahmen hervorzuquellen. Wenn auch die einzelnen Felder der Anlage durch Rahmenwerk getrennt werden, so halten sie doch auch andererseits überführende und überschneidende Glieder wieder eng zusammen. Während früher die klar erkennbare Konstruktion als Grundlage der Ausschmückung galt, und so die Auflösung der Decke in viele Teile ohne Gefahr für ihre künstlerische Einheit möglich war, sucht man sie jetzt als Ganzes zusammenzufassen, indem man die Teile unmittelbar durch Verneinung oder durch Zurückdrängen der Konstruktion unter sich verband. Die Linienführung ist überall echt barock. Die Kurven beugen sich schon durchweg nicht mehr mit der einfachen S-Form und in einer Fläche. Sie treten aus der Fläche heraus, biegen sich ein oder buchten nach verschiedenen Seiten aus. Durch ihre Vielgestalt verhindern sie, daß die gewählten großen Formen trocken und lastend wirken. Das Ranken- und Rollwerk verliert bei der Übermenge der Windungen, die ihm zugemutet werden, leicht den Charakter organisch belebten Daseins und erscheint wie aus einer teigartigen Masse gebildet. Die Profile werden nur nach den Gesetzen der Wirkung frei entworfen, die früheren Regeln gänzlich vernachlässigt. Der Naturalismus spielt eine große Rolle. Die Figuren dachte sich der Meister meist als wirkliche Träger. Sie folgen nur in ihrem Standort den architektonischen Gedanken, während die Körperhaltung meist eine völlig freie, bei gleichem Motiv vielfach wechselnde ist. Doch enthält sich Cortona der Übergriffe zwischen Malerei und Plastik, jener Versuche Späterer, den Beschauer über die Grenzen beider in Zweifel zu setzen, die bemalte Plastik durch allerhand Kunststücke nur als Einleitung für die Malerei selbst zu betrachten. Die Bildfläche ist zwar oft ganz bedingt durch die Willkürlichkeiten des Rahmenwerkes, das auf ihr geschaffene Gemälde bildet jedoch noch stets eine auch inhaltlich selbständige Komposition. (Gurlitt.)

Abschließend und in schnellem Ausblick über das Barock hinaus, sei hinzugefügt, daß in Italien die Formen des französischen Rokoko keineswegs überall gleichmäßig oder maßgebend durchgedrungen sind. Auch die Decken bleiben bei dem Zuge der Barockmalerei zu täuschendem Spiel mit scheinbar naturwahren Motiven. Man blickt über schön geschwungene Steingalerien in den freien Himmel hinauf, glaubt in den Vouten eine phantastische Architektur mit Überschneidungen und Durchbrüchen zu sehen und erfreut sich an geschickt verteilten Blumengruppen und Girlanden. Neben diesen Lieblingsformen der barocken Deckenmalerei finden sich nur hin und wieder die Kennzeichen des Rokoko, das Muschelornament und die unsymmetrisch verteilten Kurven und Massen. Erst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts wird der Barockstil in Italien endgültig abgelöst durch den Klassizismus. (Jessen.)

Bevor wir die Einzelausstattung betrachten, sei ein Blick auf die Villa geworfen, der auch in der Barockzeit alle Liebe zugewandt wird. Die Renaissancevilla baute sich auf einem gegliederten Grundriß, der selbst der Symmetrie entbehrte, auf. Offene Hallen umgaben die hellen, behaglichen Räume. Der Barock verliert auch hier seine ernste Würde nicht, die selbst Vorder- und Rückseite unterschied. Die Hauptfront wird an der Villa, die unmittelbar vor den Stadttoren lag und eine Art Haus im Freien war, ähnlich wie in der Stadt selbst errichtet: Hauptgeschoß mit Mezzanin, keine Pilaster und schmucklose Fenster. Die Gartenfassade stark belebt, mit Gegensätzen von Hell und Dunkel gearbeitet, also vortretende Mauerpfeiler, offene tiefe Säulenhallen mit schwer kassettierten Bögen, die Mauern mit Nischen, Reliefs, Medaillons abgesetzt. Die Innenräume werden auf große Gesellschaft, viele begleitende Personen angelegt.

Bei der eigentlichen Landvilla werden der persönlichen Laune Tür und Tor geöffnet. Die Zimmer prangen im Schmuck zierlich stuckierter Gewölbe, deren Ornamente in Gold und Weiß getönt sind. Hiermit ergab die Farbenpracht der auf den leuchtenden Grund gemalten Medaillons und Wandfresken jenen vornehmen Zusammenklang, wie wir ihn in den Zimmern der berühmten Sforzavilla bewundern.

Auf den Türstürzen erblickt man hier Engelsfiguren aus Bronze. Der Hauptsaal war ausgemalt, wie noch Farbenreste, Blumen- und Eierstabornamente an den Architraven und spiralenförmig an den Säulen emporrankende Blüten- und Blättergewinde auf safrangelbem Grunde beweisen. Die Wände des oblongen Saales werden vielleicht, seiner Bestimmung als Gartenhalle entsprechend, nach dem Brauche der Zeit mit Landschaften oder sogenannten Poesien, Szenen aus der antiken Mythologie, geziert gewesen sein. An der Rückwand des Salons, der Loggia gegenüber, stand, wie es in allen Villen jener Zeit gang und gäbe war, ohne Zweifel ein kostbarer Kredenztisch, der reich mit wertvollem Gold- und Silbergerät und vor allem mit Majoliken aus den herzoglichen Fabriken von Urbino, Castelduranto, Gubbio und Pesaro ausgestattet war. Unter der mittleren Arkade des Säulenportikus erhob sich eine

antike, oval geformte, mit zartgemeißelten Blattornamenten gezierte Marmorvase auf einem viereckigen Sockel. Diesem war eine aus demselben Material bestehende Schale vorgelagert, in welche aus dem Prunkgefäß ein Wasserstrahl niederrauschte. (Patzak.)

Wenn der Gartenbau der Renaissance bereits von einer Richtung auf Stilisierung beherrscht war, so werden jetzt die Anlagen in architektonischen Linien angeordnet. Überall herrscht die Einheit der Komposition, deshalb sucht er stets ein durchgehendes Hauptmotiv. Der Barock faßt alle Teile des Gartens architektonisch, verliert sich aber nicht im Architektonischen, da er den Park in die regellose Wildnis auslaufen und stets den Blick auf die Landschaft freiläßt. Der Park steht auch im Gegensatz zum „Giardino secreto", dem Zier- und Prunkgarten, der zum Hause in nächste Beziehung gesetzt wird, einem offenen sonnigen Raum mit glatten belegten Wegen, mit figurierten Blumenbeeten und Fontänen; umgeben durch hochliegende Terrassen als stilisierten Ausdruck des Abhanges mit bedeutender immergrüner Vegetation, besonders Eichen. (Burckhardt.) Man ordnet die Bäume in Gruppen an. Es wird dabei der Gegensatz von Form und Formlosigkeit absichtlich betont; die Hecken sollen aussehen wie mit dem Lineal gerichtet, die Ecken sind besetzt mit steifen Hermen, während oben die gewaltigen Laubmassen formlos herausquellen, als wollten sie den Rahmen sprengen. (Wölfflin.) Auch die Wasseranlagen gehen auf die großen rauschenden Massen, auf starke Wirkung aus.

Die Fontänen, Kaskaden, Bassins, geschmückt mit Bildwerk, bieten die künstlerische Fassung. Fast alle großen Wasserwerke sind mit Schallwerken verbunden, denn das Barock liebte das starktönende. Am berühmtesten waren die Tonkünste im teatro der Villa Aldobrandini. Eine Beschreibung gibt Keißler: Ein Löwe und eine Tigerin kämpfen miteinander, und diese ahmt mit dem Wasserspritzen aus Nase und Rachen das Pfauchen einer erzürnten Katze sehr natürlich nach. Der Wasserstrahl in der Mitte verursacht einen solchen Lärm, als wenn Granaten und Luftkugeln geworfen würden; ein Centaur bläst auf dem Horn, daß man's vier Meilen weit hört, usw. Die Wasserscherze spielen auf den zeitgenössischen Abbildungen eine sehr große Rolle: man zeichnet keinen Garten, ohne ein paar Menschen mitzugeben, die jählings vom Wasser überfallen werden. Man hatte sich namentlich vorzusehen, wenn man sich setzen, ein Gatter aufmachen, die Treppe hinaufsteigen wollte usw.

Für die Gesamtansicht der Zimmer sei als maßgebend noch hervorgehoben die Architektur mit ihren großen Wandflächen, den starken Vertikalen der Pilaster und den schweren Horizontalen der Verdachungen, der Simse und Rahmen an den Decken. Dieser architektonische Charakter teilt sich der ganzen übrigen Ausstattung mit. Die Linien sind überall trotz der Beugungen, Krümmungen, Häufungen, Drehungen bestimmt, stark und klar und werden ihrerseits betont durch ein Flachornament, dessen feste Linien der Metalltechnik entstammen und das andrerseits streng realistisch gebildete Naturformen in breitem Relief bevorzugt. Überall wird ein wuchtiger Stil gewahrt. Die gesamte Ausstattung der Räume, die Architektur der Zimmer, wie das Mobiliar jeder Art stammt vom Baumeister, ist aus einem Gesichtspunkt nach Größe, Form und Farbe erdacht und gestaltet.

Betrachten wir nunmehr die Einzelausstattung, so ist zunächst festzuhalten, daß sie sich der Architektur der Innenausstattung bewußt in ihrer Masse gegenüberstellt, ohne daß sie im allgemeinen bei den früheren Gegenständen beharrt.

Als wichtigste Tatsache gilt für alle Barockmöbel, daß sie sich allmählich von der Wandvertäfelung lösen, mobil werden. Die noch immer lebendige Tradition äußert sich am meisten darin, daß man hohe Wandbänke mit Vorliebe da verwendet, wo die Täfelung ganz fehlt. Die Truhenbank wird selten, man liebt die Brettkonstruktionen nicht mehr. Man will aber vor allem vom Einzelmöbel größere Beweglichkeit. Das hängt schon äußerlich mit der im 17. Jahrhundert beginnenden Vorliebe für vielteilige aber einheitliche „Garnituren" zusammen. Den Reihen gleichartiger Stühle gesellt sich nun die Bank als räumlich größtes, aber stilistisch durchaus nach gleichen Prinzipien aufgebautes und dekoriertes Stück.

So steht die Bank im Zimmer am Tisch; aber auch besonders in den größeren, saalartigen Räumen, längs der Wand, unterhalb der großen Gobelins, der Panneaux oder der Spiegel, zuweilen auch unterhalb der nun tief herabreichenden Fenster. Da wird ihre Gesamthöhe eingeschränkt. Wenn sie überhaupt eine Lehne erhält, so ist diese sehr niedrig. Meist aber ist die Bank lehnenlos, oder nur an den Schmalseiten mit Lehnen versehen. Unter Einwirkung des Orients entsteht daraus oft eine sofaähnliche Form.

Die Stühle verharren insofern bei denselben Formen, als man bei der Pfostenkonstruktion stehen bleibt, aber das 17. Jahrhundert zwingt den meisten Stuhlformen seine Vorliebe für Stoff- oder Lederverkleidung des Holzgerüstes mit reicher Nagelung auf, die Schnitzerei beginnt, an den gekreuzten Beinen ihre Schmuckformen reicher und mit engerem Anschluß an die gleichzeitige allgemein übliche Ornamentik anzubringen. (Abb. 227.) Ebenfalls haben fast alle Sitzgelegenheiten an Breite und Tiefe zugenommen.

Ein Lieblingsstuhl wird der große gepolsterte Lehn- und Armsessel mit leicht geschweiftem, schwer geschnitztem und vergoldetem Holzwerk.

Die Tische bleiben gern der alten Form getreu, aber auch hier erhalten die tragenden Teile ein wuchtigeres, prunkvolleres, selbst phantasievolleres Aussehen durch die Dekoration der Zeit. Die Platten aus Stein werden mit wunderbarem Steinmosaik geziert, das mit Vorliebe Blumen, Früchte, Tiere so malerisch wie möglich nachahmt. (A. G. Meyer.)

Überall große schwere Formen und starke Bewegung in den Linien, entsprechend den Verhältnissen der Räume, in denen man sich befand. Starke Drechslerarbeit, tiefgeschnittene, naturalistisch gebildete Blätter, Masken beleben die wie in widerstrebender und mühsam gebändigter Kraft gehaltenen, sehr mannigfach „barock“ und eigenwillig-individualistisch gebildeten Formen.

Das Bett wird jetzt durchgehends in den Schlössern in die Mitte der Wand gerückt und dieser Teil des Zimmers durch eine Balustrade von dem übrigen Raum abgetrennt. Es nimmt eine wichtige Stellung wie nirgends zuvor ein, da die Fürsten vom Bette aus Hof- und Staatshandlungen vornahmen. Natürlich folgten der Adel und der reiche Bürgerstand diesem Brauch. Das Bett wird einerseits zum „Stoffbett“, dessen Gestell ganz unter den Decken, brettartig versteiften Vorhängen verschwindet, oder es wird luftig nur unter einen Halbbaldachin gestellt.

Aus dem Beginn der Barockzeit [1574] besitzen wir eine genaue Schilderung eines Prachtbettes. Die Füße mit Harpyien, Festons usw., die vier Säulen von Kompositaordnung, mit Laubwerk umwunden; die Friese teils mit Kinderfiguren und Tieren, teils mit Laubwerk; das Kopfende mit vier Hermen und drei Feldern dazwischen, darüber (offenbar noch unter dem Betthimmel) ein Giebel mit mehreren skulpierten Figuren.

Nach wie vor wurde der Goldschmied zum Schmuck der Zimmer für alle möglichen Arbeiten in ausgedehnter Weise in Anspruch genommen, und in eher noch mannigfaltigerer Weise bedeckten die Kredenztische kostbare Gold- und Silbergeschirre, die durch Hinzufügung neuer Materialien verändert und gesteigert wurden.

An Stelle des gotischen Buckelbechers und des in architektonischen Gliederungen aufgebauten Renaissancepokals treten allmählich mehr und mehr Pokalbildungen, deren Gefäßkörper durch Straußeneier oder Kokosnüsse, durch Tierhörner und Zähne, oder auch durch Muscheln, besonders die beliebte Nautilusmuschel, dann auch aus Serpentin und Bergkristall gebildet werden, und denen zuliebe oft von dem früher gebräuchlichen Aufbau abgewichen wird, um dafür freiere Kompositionen und naturalistische oder groteske Erfindungen, häufig unter sehr geschickter Anpassung an die zur Verwendung kommenden Naturformen, einzuführen.

Wurde in Deutschland die traditionelle Pokalform zunächst beibehalten, so war in Italien dafür kein Anlaß, da dort diese Form niemals eine so universelle Herrschaft erlangt hatte. Dort wurden anstatt aus den in Deutschland beliebteren Straußeneiern, Kokosnüssen und Muscheln die Gefäßkörper meist aus edlen Steinsorten aller Art hergestellt, die dann durch den Goldschmied ihre Fassung, und je nachdem ihren Fuß und Henkel, ihren Hals, Ausguß und Deckel erhielten, und so als Schalen oder Becher, als Vasen und Kannen ausgestattet wurden.

Eine besondere Geschicklichkeit des Goldschmieds mußte darauf verwendet werden, die zufällige Form und Gestalt einer solchen Gesteinart oder Muschelform so zu verwerten, daß nach ihrer Zubereitung durch den Schliff an ihrer Größe nichts verloren ging, und daß ihre Gestalt eine in der gesamten Komposition des Prunkstückes möglichst vorteilhafte Verwertung fand. Es war damit der Phantasie des Künstlers ein weiter Spielraum gegeben, und wir verdanken dieser Kunst die mannigfachsten Gerätformen. Leider ist von dem alten Reichtum nur wenig erhalten. (Sponsel.)

Der Schmuck erleidet im 17. Jahrhundert eine grundstürzende Änderung durch die Ausbildung der Juwelierkunst, infolge der Vervollkommnung der Kunst des Stein-

Abb. 227. Lehnstuhl mit aufgenageltem Lederpolster. Auf der Lehne das Wappen der Familie Balbin Porta. Nußholz. Italien 17. Jahrhundert. (Siehe Seite 336.)

Abb. 228. Fauteuil, Stil Louis XVI. In Holz geschnitzt und vergoldet, Bezug Gobelinstoff. Frankreich. (Siehe Seite 469.)

Abb. 229. Englischer Mahagonistuhl nach Sheraton. (Siehe Seite 501.)

schliffes. Die würdevolle, sich selbst genügende Schönheit des Renaissanceschmuckes hatte ihre Aufgabe erfüllt, und an die Stelle der Anmut der persönlichen Erscheinung trat die Pracht. Die Grundtendenz des Schmuckes bildet jetzt eine fortgesetzte Steigerung der blitzenden funkelnden Steine, unter denen bald der Diamant herrscht. Eine in demselben Maße eintretende Verminderung des figürlichen Beiwerkes, selbst heraldischer Darstellungen, war die natürliche Folge. Hingegen erlangt das in der Renaissance wenig bemerkbare Pflanzen- und Blumenwerk große Geltung. In Italien verwendet man dies Blattwerk gern in Verbindung mit prachtvollem farbigem Email.

Von den Metallarbeiten sei der alten Lieblingskinder der Renaissance, der bronzenen Kandelaber, gedacht, die zwar im beginnenden 17. Jahrhundert in Italien von denen der vorangegangenen Epoche in der barocken und im Hochrelief behandelten Ornamentik verschieden, aber im übrigen durchaus ähnlich aufgebaut sind. Sie erheben sich über eine dreiseitige Basis, ausgeziert mit tiefunterschnittenen oder stark hervorragenden figürlichen Dekors, auch geschmückt mit Platten von Lapislazuli.

Die Schmuckgegenstände vereinfachten sich, insofern als der Aufnähschmuck auf die Kleidung mehr und mehr zurücktrat. Die eigentliche Entwickelung und die Blüte erfolgte in Frankreich, das die anderen Länder beherrschte. Dies hing mit Veränderungen in der Tracht zusammen, die entweder bei der landesüblichen beharrte, oder sich der spanisch-französischen Art anschloß. Die vornehmen Männer und Damen unterscheiden sich bereits um 1620 nicht nennenswert von den Franzosen, mit Ausnahme der Venetianer, die über ihre spanisch-französische Tracht den langen, vorn offenen schweren Mantel mit den entsprechenden Aufschlägen und pelzverbrämt tragen. Die Frauen halten an ihrer steifen reichen Tracht bis um 1640 fest, um dann auch der französisch-spanischen ganz zu folgen.

Wohl aber nahm die von den Italienern bei der Ausstattung ihrer Kleidung beliebte und hier heimische Spitze im Barock lebhaft an der Entwickelung zum monumental Großartigen teil. Man suchte, durch möglichstes Betonen und Entfalten der Streifen und durch Zurückdrängen der Zacken eine Einheit zu schaffen.

Die Hauptsache ist immer ein großes, alles beherrschendes Motiv und zwar die Ranke. Die führende Modestadt in Italien war Venedig. Hier stand in der Zeit der Barockspitze, das ist von der Mitte des 17. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts, die Nähspitze im Vordergrunde, da nur sie große, scharfe Form und vor allem kräftiges Relief erzielen konnte, auf das man jetzt soviel Wert legte. Man machte allerdings an verschiedenen Orten Versuche, auch die Klöppelarbeiten durch Einlegen starker Fäden und Unterlagen reliefartig auszugestalten, im ganzen blieb die Klöppelspitze dieser Zeit aber doch nur ein geringwertiger Ersatz der genähten. Der Billigkeit halber suchte man beide Techniken zu verbinden.

Die sehr beliebten Guipuren sind besonders kräftiges, aus seiden- oder metallumsponnenen Schnüren hergestelltes Geflecht, die meist als Kleiderbesätze verwendet wurden. Ist eine Goldunterlage dicht mit bunter Seide überzogen, so daß die letztere die Hauptwirkung erzielt, so spricht man von echt „spanischer Spitze". An Kleidern wurden solche bunten, goldenen und silbernen Klöppelarbeiten noch lange bis in die Rokokozeit getragen.

Aus der Ranken-Barockspitze entwickelte sich in Italien die sogenannte Rosenspitze (punto rosalino). Der Grund wirkt wie eine weiche, flimmernde Masse, von der sich das Hauptmotiv zunächst nur um so ruhiger abhebt.

b) Frankreich.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts waren die italienischen Elemente in der französischen Architektur so stark geworden, daß in keinem Lande so sehr im Geiste der italienischen Architektur gebaut wurde wie in Frankreich. Im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts, als die Hugenotten und die Ligue, Protestanten und Katholiken, mehr als dreißig Jahre miteinander rangen, da drangen von zwei Seiten Einflüsse ein, aus Spanien und aus den Niederlanden. Dadurch kommt jene innerliche Verschmelzung der barocken Einzelheiten mit der in den Hauptformen wiederauflebenden gotischen Überlieferung

Abb. 230. Schloß Vaux-le-Vicomte von Louis Leveau.
Nach einer Photographie von J. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 340.)

zustande, die das eigentliche Wesen des nordischen Barockstils ausmacht; und zwar wird diese Stilveränderung durch das Eindringen des niederländischen Einflusses vermittelt, der sich an Stelle des italienischen setzt. Niederländischen Ursprungs ist auch die Ziegelbauweise, die, in Verbindung mit einem phantastisch-üppigen, naturalistischen Ornament, in dieser Periode öfter vorkommt. (Ebe VI.) Man sucht durch die Verbindung von Ziegel- und Haustein eine farbige Wirkung hervorzubringen. Erst mit dem Regierungsantritt Ludwigs XIV. verschwinden alle Spuren der Gotik. Die Baukunst wird „barock". Die Verhältnisse des Baues gehen jetzt mehr als je auf die Betonung der Majestät aus.

Ganz allgemein muß man sagen, daß sich der französische Barock von gar zu wilden Erfindungen fernhielt. Die französische Kunst bewahrt jedenfalls bis gegen 1660 ein heiteres, maßvolles und reiches Aussehen, das zwar von Überladung, von Widersprechendem nicht völlig frei blieb, aber von dem Übermaß sich im Grunde fernzuhalten verstand. Auch später, als die Kunst einen bewußt pomphaften Charakter annahm, blieb man einer klaren Formgebung getreu. Bernini mußte beim Louvrebau der einheimischen klassizistischen Tendenz folgen, konnte den französischen Architekten nicht beiseite schieben. Diese Tatsache beleuchtet die bestimmenden künstlerischen Ansichten der französischen bildenden Künstler aller Art.

Die französischen Architekten gehen weniger auf ihre italienischen Zeitgenossen, als auf die Kunst des 16. Jahrhunderts, besonders auf Michelangelo zurück. Trotzdem und zu einem Teil deshalb zeigen sich uns als Charakter dieser Stilrichtung eine willkürliche Phantasie, gesuchte Kombinationen und Gegensätze, Überhäufung der Motive, mehrfache Wiederholung der Glieder und Linien, verbunden mit einer breiten, etwas schweren Profilierung einzelner Rahmen. Gegen die Ausschweifungen dieser Richtung trat man seit 1660 etwa energisch auf. Die Künstler griffen auf François Mansart (1598 bis 1666) als den Berühmtesten und auf einzelne streng italienische Vorbilder zurück, vornehmlich aber auf Roms Schatz aus dem Altertum. Man gründete in der Hauptstadt der Welt eine Akademie.

Die Bautätigkeit Claude Perraults bezeichnet in bezug auf strenge Komposition und edle Detailbildung wohl in ausgesprochenster Weise den Höhepunkt der klassischen Außenarchitektur dieser Periode. Seine Colonnade du Louvre (1665—80) mit den zwei Treppenhäusern, den Fassaden längs der Rue de Rivoli und der Seine sowie das oberste Geschoß des Louvrehofes, der nach und nach an drei Seiten ausgeführt wurde, weil die Attika Lescots nicht mehr zur Außenhöhe paßte, endlich sein nie vollendeter Triumphbogen sind immerhin Leistungen, die zu den besten der vier letzten Jahrhunderte in Europa gehören. (Geymüller.) Die Franzosen studieren also selbständig die Antike unter Jules Hardouin-Mansarts (1646—1708) Führung und setzen sich an die Stelle der Italiener als Vorbild für Europa. Sie schaffen sich unter Le Bruns Leitung aus dem italienischen Barockstil und der Antike einen Dekorationsstil von einer gewissen prunkhaften, aber kalten Größe, der für alle Völker maßgebend wird. Und in die späteste Zeit des Barock fällt eine Veränderung des Ornamentstiles, die den Übergang aus dem Pompösen zum Leichten und Zierlichen bedeutete.

In der Ornamentskulptur herrscht die Kartusche vor, und zwar in der weicheren, massigen Form, wie sie sie in der Barockzeit angenommen hatte. In der Steinskulptur des Äußeren kommt noch ziemlich häufig das vegetabilische Ornament vor, aber an Stelle des Akanthusrankenwerks tritt in den Friesen und Feldern meist ein kleineres Blattwerk, Lorbeerzweige und dergleichen auf, das sich an den königlichen Bauten fast regelmäßig mit der Namensschiffre des Königs und auch wohl seiner Geliebten, anstatt der seiner legitimen Gemahlin, verbindet. Die Umwickelung mit Lorbeerzweigen kommt öfter auch an den Säulenschäften vor. Die figürliche dekorative Skulptur der Fassade findet zur Entfaltung einen eigentümlichen Platz in den durch das Fortfallen des mittleren Teils des Horizontalgesimses vergrößerten Giebeldreiecken, von welcher Art der Luxembourg und das Baptistère Ludwigs XIII. bezeichnende Beispiele liefern. Karyatiden in malerischer Bildung kommen öfter zur Verwendung, wie es die vortrefflichen vier Paar Doppelkaryatiden Jacques Sarrazins am Uhrpavillon des Louvre u. a. zeigen. Die Freiskulptur

Abb. 231. Spiegelgalerie im Schlosse zu Versailles. (Siehe Seite 340 u. 342.)

folgt ganz dem Vorbilde Giovanni da Bolognas. (Ebe VI.) Am meisten sehen wir sie an den Portalen verwendet; denn diese haben sich noch einen reichen Dekor bewahrt, ihre Formen scheinen oft holländischen Täfelungen entnommen.

An der Schwelle der französischen Barockbaukunst steht das Luxembourg-Schloß, das Maria von Medici durch Salomon Debrosse 1620 vollendete.

Das Vorbild bot der Innenhof Ammanatis des Palazzo Pitti zu Florenz. Aber trotz dieser Vorlage, die der französische Architekt sich bemühte zu erreichen, wurde aus dem Palazzo Pitti ein französisches Palais mit Pavillons und Seitenbauten, Ehrenhof und Wohnflügeln. Die ganze Grundrißgestaltung eines Florentiner Herrenhauses, die entschiedene Unterordnung aller Teile unter ein Hauptgesims entsprach Debrosses künstlerischen Anschauungen nur wenig. Die Gesimshöhen wechseln, die Teile stehen in gegensätzlichem Verhältnis zueinander, haben selbständige Bedeutung. Die hohen Dächer über den Pavillons vollenden den Eindruck einer nordischen Vielgestaltigkeit; im Detail zeigt sich eine Lust zu starken lotrechten Abteilungen, eine feinere, ängstlichere und trocknere Profilierung. (Gurlitt.)

Allmählich drängt das „Hotel" das Schloß beiseite. Man strebt nach Wohnungen, die in allen Teilen ineinandergriffen, nicht in einzelne selbständige Pavillonbauten zerfielen. Dies Ziel wurde zuerst erreicht in dem Schloß Vaux-le-Vicomte 1643—1661 (Abb. 230), nachdem in dem von der Marquise von Rambouillet entworfenen Hotel d'O bedeutsame Hinweise gegeben waren, namentlich hinsichtlich der Treppenanlage. Die Renaissance hatte durch ihre Disposition der Treppen das Haus in zwei Teile zerlegt. Die Marquise verlegte sie an die Seite und gewann dadurch eine ununterbrochene Flucht von Zimmern. Der Meister des Schlosses Vaux-le-Vicomte war Louis Leveau (1612—1670).

Eine Allee führt, so beschreibt Gurlitt, von Norden zu dem von Doppelhermen flankierten Haupttor. Rechts und links dehnen sich in zwei mächtigen Quadraten Bauten in Ziegelrohbau und Putz von teilweise ziemlich derber, die Eile der Ausführung verratender Architektur aus. Es sind die Wirtschaftsgebäude eines großartigen Hofhaltes. Jenseits eines Grabens, gewissermaßen auf einer Insel, steht das Schloß selbst. Man gelangt zu ihm über eine Brücke. Aber diese letzte Erinnerung an die alte Festungsartigkeit wird aufgehoben durch die offene Gestaltung des Schlosses. Über breiten Kiesplatz tritt man in das Vorhaus, einen rechtwinkligen, von Arkaden auf toskanischen Säulen umgebenen, streng architektonisch gebildeten Raum. Zu beiden Seiten befinden sich die nun aus der Achse verlegten, sehr bescheidenen Treppen, dahinter ein ovaler, durch beide Geschosse reichender und überwölbter Saal, der durch Kompositapilaster und darüber durch Hermen gegliedert ist. Vorhaus wie Saal sind neue Erscheinungen im französischen Grundriß. Man war sich der Herkunft des Saales völlig bewußt, indem man ihn als Salon à l'italienne einführte. Links reiht sich an denselben die Bibliothek.

Auf der rechten Seite schließt sich an den Mittelsaal der Billardsaal. Neben der Pracht der Raumausstattung beschäftigt uns die geistvolle Ausbildung der Nebengelasse, der bequemeren Anlage der kleineren Wohnräume in den Flügeln, wenngleich immer noch die Trennung der Gruppen von kleinen, für das besondere Leben der Familie berechneten Gelassen durch die Repräsentationszimmer vorhanden ist.

Bis zum 16. Jahrhundert haben die französischen Architekten den verschiedenen Räumen die Dimensionen nach Höhe und Breite, die ihrer Bestimmung entsprachen, gegeben; erst die monumentale Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts hat mit diesem Grundsatz gebrochen.

Die Fassadenentwickelung zeigt ein weitaus geringeres künstlerisches Vermögen. Der Bau zerfällt in drei durch die Mansartdächer und die mittlere Flachkuppel bezeichnete Gruppen; der in der Achse der Kuppel befindliche Bauteil zeigt nach beiden Fronten eine Gliederung in drei Ordnungen, zwischen denen die Tore in Rundbogen, die Fenster fast ohne Gewände eingestellt, die Flächen über denselben mit Reliefs belebt sind. Über dem vierteiligen Mittelmotiv ist je ein Giebel angebracht. Zu den Seitenbauten führen an der Hoffront Kurvenübergänge. Diese sind durch eine Pilasterordnung, sichtlich nach dem damals in Frankreich sehr beliebten Motiv Michelangelos am Kapitol, gegliedert, so daß die untere toskanische Ordnung in dekorativer Weise wieder zum Vorschein kommt. Der Architektur fehlt aber bei diesem starken Wechsel der Grundideen die Einheit, zumal die wirkungsvollere Anordnung in die Flügel verlegt wurde.

Den Kulminationspunkt erreicht die französische Architektur zunächst im Schlosse zu Versailles, das Leveau seit 1661 erweiterte. Die alte Anlage, drei Flügel um einen rechtwinkligen nach vorn durch eine Mauer abgeschlossenen Hof, mußte beibehalten werden. Die Gartenfassade wurde gleichzeitig mit der Westseite (vor 1688) angelegt; sie enthält die gewaltige Galerie Ludwigs XIV. (Abb. 231), den Spiegelsaal. Aus dem einen Hofe bildete man in der Hauptachse drei immer kleiner werdende Anlagen.

Die Pariser Etikette erklärte die Nötigung, große Herren viele Stufen steigen zu lassen, für unschicklich; unschicklich aber auch, daß irgend jemand über dem Fürsten

Abb. 23. Apollo-Galerie des Louvre. Nach einer Photographie von J. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 312.)

wohne. Dies führte notgedrungen zu einer Verminderung der Zahl der Stockwerke. War eine Beschränkung der Höhe zum Teil bereits alte Tradition innerhalb der Pariser Entwickelung, so erhielt sie in den Augen der ganzen Welt doch ihre Sanktion erst durch Mansarts Schloßbau zu Versailles, dies viel bewunderte und vielfach nachgeahmte Vorbild eines Fürstensitzes. Hier ist die Majestät des Bauwerkes im Gegensatz zur italienischen Tendenz mit vollem Bewußtsein durch die kolossale Längenausdehnung der Front erstrebt und damit eine Umwälzung in der Palastbaukunst angebahnt. Von jetzt an gilt ein Schloß um so vornehmer, je weiter sich seine Flügel dehnen. (Dohme.)

Gleichzeitig macht sich in der Anlage von Grand Trianon eine Art des Schloßbaues geltend, welche, der Bequemlichkeit des Bewohners Rechnung tragend, nur ein Erdgeschoß ohne Sockel mit durchweg bis zum Boden reichenden Fenstertüren enthält; es ist dies eine Form, die bereits auf die nächstfolgende Epoche deutet und auch in dieser eine vielfache Nachfolge findet. Eine zweite Schloßform von neuer Anordnung, die wiederum in der folgenden Zeit häufig nachgeahmt wird, ist die von Marly. Hier werden die Räume um einen großen, mit hohem Seitenlicht versehenen Mittelsalon gruppiert. Der Bau schließt, wie in Versailles und Grand Trianon, mit einer Balustrade, hinter der ein flaches Dach liegt.

Diese nun typisch werdende Form des französischen städtischen Adelshotels war allerdings schon in der vorigen Epoche und lange vorher, seit dem Mittelalter, vorhanden, erhielt aber, um es nochmals zusammenzufassen, jetzt eine gesetzmäßig abgeschlossene Ausbildung, wonach das Hauptwohngebäude, der Palast, hinter einem tiefen Hof liegt, der seitlich durch niedrige Flügel für Dienerwohnungen, Wirtschaftsräume und Ställe eingefaßt und gegen die Straße durch eine tote Mauer, mit der Hauptpforte (der Porte-cochère) und kleineren Eingängen versehen, abgeschlossen wird. Die Paradezimmer liegen im Erdgeschoß des Hauptgebäudes, die Wohn- und Familienzimmer im ersten Obergeschoß; das Gebäude schließt mit einer Balustrade und verhältnismäßig niedrigem Dach ab.

Leveau war ein Meister der strengeren klassizistischen Richtung. Ihn überragte auf demselben Wege gehend François Mansart (1598—1666), der Erfinder der Mansart-Dächer. Die Vorzüge seiner Kunst bestanden in den vollendeten Verhältnissen, in der Feinheit der Durchbildung, die überall wohl abgewogene Beziehungen von Glied zu Glied und klare Durchsichtigkeit, folgerichtige Steigerung des Entwurfes aufweisen. Sein Hauptwerk ist Schloß Maisons-sur-Seine.

Dann trat Le Brun auf den Plan, der von Roms Barock abhängig zuerst zu nationaler Kunstauffassung in der Dekoration gelangte; seine Kunstauffassung popularisierte der Kupferstecher Jean Lepautre (1618—1682).

Le Brun schuf im ersten Stockwerk von Versailles im Anschluß an Pietro da Cortonas Decken im Palazzo Pitti zu Florenz die glänzende Flucht von Prunkräumen, die im Salon de la Guerre ihren Abschluß finden. Die Prachtentfaltung ist die größtdenkbare. Der Marmor beherrscht die Wandflächen. Die Profile der die Reliefs oder Gobelins umgebenden Rahmen sind derb und wuchtig gezeichnet. Das Ornament in echter Barockhaltung, namentlich an den Kehlen zu vielseitigen Windungen geneigt, ist voll und reich, und an den Wänden in den ersten Sälen noch strenger gezeichnet. Die Stimmung des Ganzen hält sich, der römischen Barockauffassung verwandt, tief, mit einer Neigung zum Braun. Die dekorativen Schmuckmittel der Barockkirchen sind hier auf den Palast übertragen. Die Kamine erhalten eine besonders sorgfältige Durchbildung zu dekorativen Prunkstücken. Das Gold tritt in breiten Massen auf, belebt die auf den zumeist weiß gestrichenen Türen in geometrisch gezeichneten Füllungen angebrachten Ornamente und erstreckt sich über die breiten und reichen, die Wandflächen abschließenden Kranzgesimse. Diese sowohl, wie die mächtigen Kehlen der Decke sind zum Teil unmittelbar dem Palazzo Pitti entlehnt. Ihre künstlerische Absicht ist völlig die gleiche: die Mischung der verschiedenen Kunstarten, die grau in grau gemalten oder vergoldeten Flachreliefs in derben Kartuschen, die drei herabhängenden Blumengewinde, die großen architektonischen Formen der Umrahmung der Haupt- wie der Nebenbilder, das Einfügen plastischer Gestalten in die beziehungsreichen, malerischen Darstellungen, die Übertreibung der Kunstsprache. (Gurlitt.) In der Apollo-Galerie des Louvre (Abb. 232) tritt der Umschwung ein. Die Deckenbildung ähnelt der in Versailles angewandten Art, aber das Detail ist nach französischer Art weit schärfer durchgeformt, die Gliederung der Wandflächen werden der geometrischen Linie unterworfen, die Hauptlinien nirgends überschnitten. Die Spiegelgalerie in Versailles offenbart den Sieg des streng formal denkenden französischen Bausinnes. (Abb. 231.) Die Wände

Abb. 233. Zimmer Ludwigs XIV. im Schloß zu Versailles. Nach einer Photographie von J. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 344.)

Abb. 234. Nymphe. Von Antoine Coyzevox.
Nach einer Photographie von J. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 345.)

werden durch schwere komposite Pilasterordnungen, die Fenster zwischen diesen als Arkaden gegliedert. Ein starkes durch Konsolen belebtes Gesims schließt ab, ohne daß irgendwo Verkröpfungen stattfinden. Das Tonnengewölbe wird klar und übersichtlich in große Teilflächen zerlegt. Die an schweren und bewegten Formen, Bildungen aller Art sich erfreuende Barockkunst darf sich erst hier oben und dann noch in bedingter Weise ausleben.

Im Jahre 1665 wurde in Paris die erste Spiegelfabrik gegründet, in der aber die Spiegel geblasen wurden. Dann gründete Nehou 1688 mit Thewart in St. Gobain die erste Spiegelgußfabrik nach einem in England aufgetauchten Verfahren. Die ersten in Paris gegossenen Spiegel waren 220 cm lang und 130 cm breit. Dadurch war erst eine „Galerie des Glaces" möglich geworden.

Le Bruns dekoratives Talent sei nochmals hervorgehoben, seine feierliche und pomphafte Dekoration beherrscht den Stil Louis XIV. Als Mittelpunkt aller Ornamentik erscheinen die Sonne, die Kronen, die Lilien, die Wassertrophäen, die Fruchtkörbe des Überflusses, die Ährenbündel, die Ackerbaugeräte und die Arabesken. Le Brun steht aber nicht allein. Namentlich Jean Bérain tritt ihm zur Seite. (Gurlitt.)

Als Mitarbeiter in Versailles, besonders in der Galerie des Glaces, seien genannt Coyzevox, Girardon, Mersy, Coypel, van der Meulen, Courtois, Edelinck, Keller, Audran.

Wie bemerkt, wurde in Frankreich der Zusammenstoß zwischen der barock-römischen und der einheimischen formal-klassizistischen Richtung schließlich an der äußeren Hauptfassade des Louvre gegen Osten ausgekämpft. Bernini kam selbst nach Paris, aber Claude Perrault (1613—1688) siegte, indem er einen Grundgedanken der italienischen Baukunst, die Betonung des Hauptgeschosses, mit klassischer Strenge in Säulendetailbildung zu verbinden wußte. Die Gründung der Académie de l'Architecture war ein weiterer Schritt zur Durchbildung einer einheimischen Architektur unter Zugrundelegung der Lehren Alt-Roms, Vitruvs und Palladios. Der erste Präsident François Blondel (1617—1686) kämpft ganz offiziell gegen die „verkehrten" Ornamente der Barockkunst.

Der maßgebende Architekt war Jules Hardouin-Mansart (1645—1708). Er suchte die Strenge der alten Baukunst und freiere phantasievollere Auffassung Le Bruns, Klassizismus mit Barock zu verbinden. Seine Kunst zeigt sich ganz in den „Appartements du roy" in Versailles, in dem großen Saal de l'Oeil de Boeuf, im Schlafgemach Ludwigs XIV. (Abb. 233.) In diesen Prunkräumen von Versailles erhielt das Ornament jene Form, die zumeist unter dem Stil Louis XIV. verstanden wird. Es ist eine vollständige Durchdringung des italienischen Barocks mit den klassizistischen Anschauungen der französischen Architektur. Zunächst wird die Geradlinigkeit der architektonischen Gliederungen in der Hauptsache geordnet. Die Türfüllungen, die Wandtäfelungen usf. zeigen fast nur geometrische Formen; aber an den Ecken führt ein reich verschlungenes Ornament die Linien meist zueinander hinüber, um derartig mit Gewandtheit die Schroffheit der Gegensätze zu überwinden. Das Ornament ist noch vorwiegend raumfüllend, trefflich und stets symmetrisch angeordnet, bedient sich aber an Stelle der Grotesken mehr und mehr einer eigenen Formensprache. Das neu umgeschaffene Akanthusblatt ist voller, fleischiger, mehr dem römischen Reliefrankenwerk als dem der Renaissance nachgebildet; es ist stark gefedert und ergießt sich in stromartiger

Fülle. Der Aufbau des Ornamentes ist nicht ein prunkhafter, phantastischer, sondern ein folgerichtig sich entwickelnder. Noch sind zumeist kräftige Massen verwendet, ist der Grundzug prunkend und groß. Hierin behält Le Brun noch dauernden Einfluß. Der Zug der Zeit aber geht dahin, den Ornamenten die Schwere zu nehmen und sie immer leichter und zierlicher zu bilden. Aber in den eigenen Werken Jules Hardouin-Mansarts ringt sich diese Eigenschaft nur langsam durch. (Gurlitt.)

Die dekorative Plastik dieses Zeitabschnittes besaß einen überaus feinen Geschmack, sie war voller Grazie und Originalität. Coyzevox (1640—1720) hatte mit seinen Najaden einen solchen Erfolg, daß Ludwig XIV. sagte: „Dieser ist als großer Bildhauer geboren, sein Marmor atmet." (Abb. 234.) Auf die Bemerkung, daß es nicht der antike Geist sei, sagte der König: „Das ist wahr, aber es ist der französische Geschmack." Der bezeichnende Zug der französischen Plastik im 18. Jahrhundert ist die Suche nach dem Leben, das Erschauen des Körpers, verbunden mit einer Eleganz der Bewegung, die sich überall in den geschweiften, geschmeidigen Linien verrät und niemals die kühle Ruhe der antiken Plastik besitzt. Die Bildhauer wagten es, alles in Stein wiederzugeben, die Felsen, das Gestrüpp, die Stoffe und selbst das Unwägbare, die schweren Wolken — natürlich ein Fehler, denn eine Kunst mußte bei einer andern Anleihen machen, und die Skulptur verfügt nicht über dieselben Mittel wie die Malerei. Aber alle die Irrtümer sind wieder vergessen gemacht durch die staunenswerte Geschicklichkeit der Bildhauer, mit der sie die Formen und die Grazie der Frauenleiber in ihren dekorativen Arbeiten darzustellen gewußt haben.

Die große Plastik in Frankreich während des 17. Jahrhunderts ist eine durchaus höfische. Trotzdem hatte das gute Stilgefühl der Franzosen sich viel von der alten Gediegenheit, dem Ernste der Auffassung zu bewahren vermocht, insbesondere in den Porträtbildnissen, während allerdings in den aus der antiken Sage oder aus dem Gebiete der Allegorie genommenen Figuren der italienische Einfluß sich immer mehr darin äußerte, daß äußerliche Eleganz und eine selbstgefällige süßliche Grazie erstrebt werden.

Pierre Puget (1622 bis 1694) und François Girardon folgen wohl am meisten dem Berninischen Barockstil. Technisch meisterlich durchgeführt, voll energischen Lebens, aber gleichzeitig übertrieben malerisch in der Auffassung, bravourmäßig in der Ausführung, bleiben ihre Werke dem Ideal strenger Plastik fern.

Während des 18. Jahrhunderts beherrscht die Plastik immer mehr ein eleganter Manierismus.

Selbst in den Porträtfiguren Jean Baptiste Pigalles (1714—1785), wie etwa in dem reichen Grab-

Abb. 235. Statue des Herzogs von Richelieu im Louvre. Von J. B. Pigalle. Nach einer Photographie von J. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 346.)

denkmal des Marschalls Moritz von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg oder in der Statue des Herzogs von Richelieu (Abb. 235) im Louvre strebt alles nach Bewegungspathos, äußerlicher Größe. In schnellem Schritt scheint Richelieu heranzukommen, jede ruhig plastische Linie oder Fläche ist verschwunden, mit Ausnahme der Geraden in den Beinen gibt es keine Einschneidung, die nicht den Körper ungeschickt zerteilte. Nirgends eine Stelle, die nicht überlastet wäre mit kleinlichem Zierrat. Das Werk wäre am besten als Porzellanfigur, aber nicht lebensgroß in Marmor ausgeführt. Die Bankrotterklärung einer von der Malerei unterjochten Bildhauerei, trotz der vorzüglichen Technik, die aber auch von einer Oberflächenbehandlung ausgeht, die den Schimmer, den Glanz des Lichts der Malerei (des Porzellans?) dem Bildwerke verleihen will.

Erst in Jean Antoine Houdons Werken (1741—1828) finden sich neue erstrebenswerte künstlerische Ziele. Die Benutzung der Natur, wie der Antike soll Heilung bringen, ohne daß die besonderen Vorzüge des absterbenden Rokokos schon völlig über Bord geworfen wären.

Seine Meisterwerke sind ein heiliger Bruno, ein Bildnis des sitzenden Voltaire und eine Diana. Das letztere Werk dürfte das bezeichnendste für das Wesen des Künstlers und der Zeit, in der er es schuf, genannt werden. Die Göttin eilt in nackter Schönheit mit Pfeil und Bogen in schnellem Laufe, den Blick nach links, auf uns zu. Ein prachtvoll entwickelter kräftiger Mädchenkörper in leichter Haltung, wie für Bronze gedacht.

Houdon lehnt sich an die Antike an und vermeidet die direkt an das Modell erinnernde Behandlung vieler Barock- und Rokokoarbeiten. Auch die Formsprache im engeren Sinne sucht in der Antike Halt, ohne auf fleißiges Modellstudium zu verzichten, das der Gestalt die Frische des Lebens verleiht. Es kündet sich hier auch in der Plastik das Empire, die Herrschaft der klassischen Kunst an.

Die französische Malerei des 17. Jahrhunderts folgt ebenfalls den Strömungen, die die bildende Kunst damals überhaupt erfüllte. Wir finden in ihr einen rücksichtslosen Realismus, eine klassizistische Richtung wie eine idealisierende Auffassung. Die naturalistischen Tendenzen erwuchsen unter einer unmittelbaren Einwirkung der großen Naturalisten in Italien. Die beiden anderen künstlerischen Neigungen beruhen gleichermaßen auf dem eingeborenen französischen Charakter wie auf Anregungen von Italien her. Denn unleugbar besitzt die französische Kunst ein der antiken verwandtes Formgefühl, so daß die klassizistischen Neigungen, die besonders in den Werken des Nicolas Poussin Form gewinnen, nur möglich waren, weil der Meister nach Italien ein wahlverwandtes Fühlen und Sehen mitbrachte. Anderseits ist das Verstehen der Werte der italienischen Landschaft Claude Lorrain nur möglich gewesen, weil er ein von feinerem französischen Naturgefühl erfüllter Nordländer gewesen ist. Beide Meister lassen in ihren Werken das Bemühen dieser Zeit, das Wirkliche darzustellen, neue Raum- und Lichtwerte zu schaffen, auf das klarste erkennen.

Nicolas Poussin (1593—1665) malte nicht wie die Niederländer, besonders wie die Holländer, Ausschnitte aus der Natur, sondern er komponierte im eigentlichen Sinne des Wortes, wenngleich er selbstverständlich bestimmten Landschaftsszenerien das Material entnahm. Überall dominiert die Linie, der klassische Linienzug der südlichen Landschaft. In diese Landschaften, welche die Architektur des landschaftlichen Bildes vornehmlich festhalten wollen, stellt er Menschen, die derartig stark von der antiken Plastik abhängig sind, daß sie wie gemalte Statuen erscheinen. Nur die überall auch in diesen Figuren herrschende große Linie gibt ihnen echte künstlerische Monumentalität.

Verwandt mit Poussin und wiederum sein Antipode ist Claude Lorrain (1600 bis 1682), aber darin grundverschieden, daß er das Licht als vornehmsten raumbildenden Faktor heranzieht. Zum erstenmal wurde der Glanz der südlichen Sonne gemalt, und gerade dieses so außerordentlich fein abgetönte Licht läßt die Landschaft des Meisters so großartig, so märchenhaft, so urweltlich erscheinen.

Von den Porträtisten der französischen Schule sei Hyazinthe Rigaud (1659—1743) erwähnt, der in seinen Bildnissen in ganz eigenartiger Weise eine sehr gute ruhige Beobachtung erkennen läßt und gleichzeitig der Prunksucht seiner Epoche künstlerisch zu entsprechen weiß. (Abb. 236.)

Wenn diese Künstler wirklich ernsthaft künstlerische Probleme durchbilden, so darf Charles Le Brun (1619—1690) als der dekorative Maler dieser Zeit charakterisiert werden.

Abb. 236. Ludwig XIV. Gemälde von Hyazinthe Rigaud im Louvre zu Paris.
Großes Kostüm mit Perücke, Spitzenhalstuch und Spitzenmanschetten.
(Siehe Seite 346.)

Er ist es, der dem rauschenden Pomp, dem Streben nach Macht und Reichtum, das die vornehme Welt Frankreichs erfüllte, in schwungvollen, wenn auch äußerlich wirkenden Malereien mannigfachster Art verkörpert hat. Ohne Größe, ohne innere Wucht weiß er uns durch die lebendige anregende Art seines Erzählens zu packen. Er ist es, der uns, wie kein anderer, ein Spiegelbild des Zeitalters Ludwigs XIV. als Maler hinterlassen hat.

Das innere Leben und das äußere Gehaben des Rokoko hat uns vor allen anderen Malern Antoine Watteau (1684—1721) gezeigt, den man nicht ohne Recht den einzigen wahren Dichter Frankreichs zur Zeit Ludwigs XIV. genannt hat. Watteaus Pinsel hat keine Idealmenschen geschaffen, die nie und nirgends gelebt haben, es sind vielmehr Kinder seiner Zeit, die uns aus jedem seiner Bilder entgegentreten, wenngleich die Kluft, die der Künstler Watteau aufriß, weit genug die poesievolle Geselligkeit dieser Bilder von den gesellschaftlichen Gepflogenheiten des vornehmen Paris trennt. Anmutig posierte und farbenleuchtende, bekleidete Figuren bewegen sich in einer Watteau eigenen Landschaft, deren poesievoller Duft den Resonanzboden für jenen zierlichen gesellschaftlichen Verkehr der Menschen gibt, den er vornehmlich in seiner berühmten „Abfahrt zur Insel der Liebe" gemalt hat.

Eine fröhliche Pilgerschar ist im Begriff, den schattigen Lagerplatz auf sanft gewelltem moosigem Ufer zu verlassen und auf den blumengeschmückten Nachen zu steigen, der sie hinübertragen soll zur liebenumwobenen Insel. Die ersten Paare haben sich in weltvergessenem fröhlichem Plaudern dem Wasser genaht, andere blicken zurück auf die Nachzügler, als wunderten sie sich, daß man noch säumen könne, wo das seligste Dasein lockt. Überall ist heitere Bewegung. Der Kahn wird nicht mehr lange auf das letzte Paar zu warten haben und kann bald hinaussteuern in die geheimnisvolle Ferne. Geheimnisvoll, denn der aufsteigende feuchte Nebel gestattet uns nicht, die Insel zu sehen. Nicht einmal läßt sich erkennen, ob ein offenes Meer oder ein landumgürteter See vor unseren Blicken sich erstreckt. Nähe und Ferne scheinen in lichtes Gold getaucht, und auf dem Wasser lagert die sonnigste Ruhe. Amoretten gaukeln in den Lüften, so leicht, so duftig hingehaucht, als seien es Traumgestalten. In trefflichem Einklang mit dem märchenhaften Charakter der Komposition ist eine dünne flüssige Farbe aufgetragen, von jener feuchtkräftigen Anordnung, die wir wohl als eine geniale Weiterentwickelung der von Teniers erlernten Technik ansehen dürfen. Darin beruht eben die tiefe Wirkung dieses Gemäldes, daß der reizvolle poetische Grundgedanke bis in die äußersten Möglichkeiten mit echter künstlerischer Poesie durchgeführt ist. Nirgends ist das objektive Empfinden Watteaus, das Gefühl, das ihn beseelt hat, als er an diesen und anderen Werken malte, so stark dargestellt, wie hier; das glauben wir auch heute noch empfinden zu können. Was das Leben ihm entgegenbrachte, das hat er wieder hinausgetragen in das Leben, geprägt mit dem Stempel seines Geistes. (Volbehr.)

Was von Watteau in so keuscher Weise gemalt ist und gemalt werden konnte, da er dem realen Leben, das er in seinen Bildern zu schildern unternahm, persönlich fern stand und nur einem Dichter gleich sah und gestaltete, erblickte François Boucher (1703 bis 1770) in unmittelbarer Nähe.

Es durchdringt deshalb seine sehr graziös gezeichneten, geistvoll und gefällig gruppierten Figuren eine gewisse Lüsternheit, die offenbar aus dem Leben selbst genommen ward. Voll sinnlicher Glut, aber nicht voll Grobheit der Sinnenbegierde, atmen seine Gemälde und Zeichnungen, die allen möglichen Vorbildern entnommen sind, das sinnenfreudige Leben des eleganten realen Rokokos. Seine Malereien sind empfunden für die Räume, wo Weiß, Gold und das Blau des Himmels herrschen, denn der etwas milchfarbene und durchsichtige Fleischton in Bouchers Bildern, der oft geradezu der Wirklichkeit zu widersprechen scheint, ist durchaus in geschickter, wohlüberlegter Weise für den Platz nüanciert, den gerade die Dekoration in einem Zimmer einnimmt. Bouchers bester Nachahmer war Jean-Honoré Fragonard (1732—1806), der einige reizende Plafonds gemalt hat, dessen beste Sachen aber kleine Gemälde und Zeichnungen sind. Boucher war auch Inspektor der Gobelin-Fabrik. Allein der Meister war ein ungeeigneter Inspektor, weil Wirkereien nicht imstande sind, den Reichtum seiner lichtvollen Palette zu geben, die irisierenden Töne des Fleisches, die warmen und zarten Schattierungen seiner nackten Körper und all die rosa, ambra und bläulichen Farbennüancen umhüllen, die seine „Göttinnen" umschweben.

Eine für diese Periode besonders charakteristische Technik dürfen wir nicht übersehen, die Pastellbildnismalerei, die in den Werken eines Liotard (1702—1789), einer Lebrun Vigée ihre Triumphe feierte.

Aber es war das Ende dieser mit dem Leben spielenden, an der glitzernden Oberfläche dieses sich erfreuenden Rokokozeitalters gekommen. In den realistischen bürgerlichen Genremalereien eines Greuze (1725—1805) erhalten wir den Beweis dafür, daß

auch die Malerei diesen Zug zur Einfachheit, Schlichtheit und inneren Wahrheit, aber auch zu einer sentimentalen Gefühlsseligkeit empfand.

Über alle Neigungen und Richtungen triumphierten jedoch auch in der Malerei die Einwirkungen der Antike, die in Jacques Louis David (1748—1825) gipfelten und eine ganz neue Richtung in der französischen Malerei begründeten.

Kehren wir zur Baukunst zurück. Mehr denn je zuvor gehörten zum Außenbau Werke in Schmiedeeisen. Sie gaben den baulichen Anlagen erst die nötige Teilung. Die Wälle waren gefallen. Das Gitter sollte weniger Schutz gewähren, als die Höfe und Gebäude vor der Außenwelt abschließen. Die französische Schmiedekunst steht hier an erster Stelle. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts beginnt die große Entwickelung der französischen Gitterschmiedekunst. Von höchster Bedeutung wurde in diesem Hinblick das Schloß zu Versailles.

Abb 237. Treppengeländer zu den Gemächern Ludwigs XIV. im Schloß Fontainebleau. Nach einer Photographie von J. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 350.)

Leider ist von den Werken selbst wenig erhalten, Stiche und Radierungen müssen Ersatz bieten. Bereits der Bau Ludwigs XIII. von Lemercier wurde von gold- und grünverzierten Balkonreihen und großen Gittern durchzogen und bewehrt, das Schloß Ludwigs XIV. war aufs reichste geschmückt nicht nur mit den mächtigen Gitterwerken, die die riesigen Höfe in dreifacher Reihe umfaßten, nicht nur durch die vielen vergoldeten kleinen Balkons, sondern auch durch kunstreiche Dekorationen in Schmiedeeisen, durch Umfriedungen von Fontänen, Wasserbecken, vor allem durch zwei große, über ein Stockwerk hohe Volieren, die 1671 von den Schlossern Mathurin le Breton und Christophe Maugin hergestellt und von Goy vergoldet wurden. Im Jahre 1684 sind sie verschwunden.

Wie gesagt, fast alle diese Werke wie auch ein sehr großer Teil der für andere königliche und adlige Schlösser hergestellten Werke der Schmiedekunst sind zugrunde gegangen, jedoch kommen uns die Stiche des Jean Lepautre, Pierretz, le Jane und Michel Hasté zu Hilfe. Jean Lepautre baut gern seine Gitter und Tore durch Nebeneinanderreihen von viereckigen Stäben auf, die nur an den Enden mit einem spitzenartigen Ornament gefüllt werden.

Die Bekrönungen erfolgen mit Wappen, Monogrammen, Akanthusspiralen, Figuren. Anderseits faßt Lepautre die Füllungen durch Stabwerk, das einen Holzrahmen nachahmt, ein: dadurch, daß die Füllungen hintereinander zurücktreten, entsteht fast eine perspektivische Wirkung. Die

Formen sind überall schwer und voll, erinnern an die Le Bruns, während die Arbeiten von Hasté strenger, mehr im Sinne Mansarts sind. Die Gitter bestehen aus einer Reihe von Stäben in Lanzenform, die von Zeit zu Zeit von pilasterartigen Zwischensätzen, unterbrochen mit Emblemen, etwa einer großen Lyra, Maske des Sonnengottes, den bourbonischen Lilien u. a. m., ausgestattet sind.

Mit Jean Bérain erwirbt sich aber erst die Schmiedekunst einen Formenkreis, der einheitlich sämtliche in ihren Bereich fallende Arbeiten umschließt.

Jean Bérain (1637—1711) bietet dies in seinen „Vorlagen".

Das Gerüst aller dieser Eisenkompositionen bildet ein festes Stabwerk von bestimmter, leicht faßlicher Linienführung. Die Linienzüge setzen sich aus abwechselnd geraden und gebogenen Stäben zusammen, die Endigungen der Bogenlinien sind in der Regel volutenartig aufgerollt. Dieses Stabwerk ist belebt durch Blattwerk von akanthusartiger Bildung, das die Biegungen und Voluten begleitet oder auch wohl einhüllt. Bezeichnend ist es, daß das Laubwerk nicht selbständig als Ranke auftritt, sondern nur als Begleitung des Stabwerkes erscheint; ein wesentlicher Unterschied gegen die bisherige Verwendung des Akanthus, der als besonders sich entwickelnde Ranke in den Entwürfen der früheren Ornamentstecher, vor allem bei Jean Marot, einen so bedeutenden Anteil an der Komposition und Ornamentik der Eisenarbeiten besaß. Als gelegentlicher Schmuck erscheinen neben diesen Hauptelementen der Bérainschen Eisenornamentik Rosetten, kleine Palmetten, die königlichen Embleme, wie Zepter, Krone, die Lilie usw., sowie vereinzelt Masken und Tierköpfe, ferner jenes für die Dekoration des 18. Jahrhunderts so charakteristische Gittermuster mit kleinen Rosetten oder Blüten auf den Schnittpunkten der Bänder, dessen Ursprung wohl in dem Lattenwerk der Laubengänge in den Gärten der damaligen Zeit zu suchen ist. (Brüning.)

Jean Marot, der bedeutendste Nachfolger Bérains, bleibt ihm im allgemeinen getreu, kehrt aber wieder etwas zu dem massigen Pomp der früheren Zeit zurück. Und gegen den Schluß der Regierung Ludwigs XIV. macht sich gegen die strengen Formen Bérains bereits eine Reaktion geltend, die zum leichtbewegten Linienfluß des Rokoko überleitet.

Die Arbeiten wurden der Masse nach geschmiedet, aber man kannte auch (1691) eine Art von schmiedebarem Eisenguß, der eine Bearbeitung mit dem Meißel und der Feile gestattete.

Wie im Außenbau so wurde auch im Innern das Eisen in umfangreicher Weise verwendet, z. B. bei den Geländern, den Balustraden, den inneren Treppengittern. (Abb. 237.)

Von der umfangreichen Verwendung schmiedeeiserner Arbeiten im Park, erzählt uns Brüning, läßt sich kaum noch eine Vorstellung gewinnen. Von Gittern und Portalen zur Abgrenzung einzelner Teile des Parkes, von Grotten und sonstigen Bauten, von Balustraden und Fontänen u. dgl., ferner von jenen aus Eisen und Holz errichteten Laubengängen und Architekturen muß ein sehr weitgehender Gebrauch gemacht worden sein. Einzelnes läßt sich noch aus Stichen und sonstigen Mitteilungen ungefähr rekonstruieren. Die großartigste Schöpfung der Schmiedekunst war im Park von Versailles der große Triumphbogen, der das Bosquet de l'Arc de Triomphe bildete. Wahrlich, sagt Blondel, es ist unmöglich, wenn man es nicht gesehen hat, sich den wunderbaren Eindruck vorzustellen, welchen diese Dekoration hervorruft; die Kunst scheint hier den höchsten Gipfel erreicht zu haben und die Natur neidisch mit ihr um den Vorrang zu streiten.

Die entscheidendste Umbildung hat der italienische Garten im Sinne des Barocks durch den Gartenkünstler Ludwigs XIV. empfangen, durch André Lenôtre (1613—1700).

Architektur, Tracht, Gartenkunst, Etikette sind eine unlösliche Einheit.

Eine unvergängliche Heiterkeit ist in den alten barocken Gartenschöpfungen ausgeprägt, eine Großzügigkeit und Festlichkeit, die mitten im heutigen Alltag einsam und unverstanden dasteht, als darbende Schönheit, die nur deshalb darbt, weil die Sinne fehlen, sie zu bewundern. Noch immer wachen an den Stufen die schweigenden Sphinx, starr und steinern, und lächeln. Noch immer tanzen auf den Geländern die Amoretten, voll unbändiger Freude und Ungeduld harrend, daß sich das formenreiche Gittertor öffne und die Fürstin hervortrete und ihren zarten Fuß auf die weißen Marmorstufen setze, die auf und nieder gehen und ewig harren. Noch immer treiben die anmutigen Putti ihr köstlich unartiges Spiel mitten in den Teichen, fangen ihre Delphine, lassen das Wasser hoch aufspritzen; der alte Faun mit dem unwiderstehlich lächelnden Bocksgesicht erhebt sich schilf- und schlammbedeckt und probiert seine Wasserkünste, läßt aus der Nase einen Strahl aufschießen, wenn auch das eine Nasenloch längst mit Erde verstopft ist und den Dienst versagt. Noch immer stehen die säuberlich geschnittenen Laubwände, in geraden Alleen auf einen zentralen Punkt zulaufend, wie ein heiliger Hain irgend eine edle Plastik, einen schönen Brunnen als kostbares Juwel einschließend; aus den Nischen treten die plastischen Bilder von Göttern und Genien hervor, nicht in ehrwürdiger, Anbetung heischender Haltung, sondern leicht geschürzt, zu Spiel und

Abb. 238. Der „Salon de la Guerre“ von Le Brun im Schloß zu Versailles. Nach einer Photographie von J. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 352.)

lockeren Abenteuern angetan, galant und zierlich in Tanzschritt oder Menuettbewegung, beziehungsreiche Allegorien höfischer Liebesfeste. (Lux.)

Die Innenräume werden architektonisch durch Pilaster beherrscht, die zunächst in losere, später in eine engere Beziehung zur Decke gesetzt werden.

Breite Flügeltüren fügen sich diesen Gerüsten ein. In steigendem Maße bedecken farbige Marmorplatten und Marmorinkrustationen die Wände, obwohl die hölzerne Wandvertäfelung mit und ohne Intarsia keineswegs unbekannt geworden ist. Die Räume überspannen schwere in Gold und Braun gehaltene Kassetten-, Decken- oder Tonnengewölbe, die durch mannigfaltig geschwungene Rahmen abgeteilt und mit farbenreichen Gemälden geschmückt werden, gleich den Bildern aus dem Erzählungskreise der Mythologie genommen. Das Detail wird auch hier oben verständnisvoll und sorgsam durchgebildet. Leider ist uns überall nur sehr wenig überliefert. Eine rein dekorative Deckenmalerei ist noch in der Chambre de Conseil, im jetzigen Assisenhofe der Seine, zu Paris erhalten; es sind Malereien mit Untenansicht, in Rahmen von barockem Kartuschenwerk. Auf den Balken sind kleine Camajeux (Bildersteine) in Rosa und kleine Genien auf Goldgrund dargestellt. Die Seitenflächen der Balken, ebenso die Wandfriese sind grün mit vergoldeten Palmetten und Lorbeerzweigen, die teilenden Triglyphen vergoldet mit roten Einschnitten; die Kartuschen sind in Rot und Gold gehalten, die Profilierung der Bilderrahmen dunkelviolett mit Gold, der Grund der Decke rot mit schwarzer Umrahmung. Die Wandmalereien im Schlafzimmer der Marschallin de la Meillereye im Arsenal zu Paris geben Arabesken, Tiere und Landschaften in vergoldeten Rahmprofilen. (Ebe.)

Die Vollendung erreicht diese Innendekoration zunächst in den Gemächern Ludwigs XIII. in Fontainebleau, deren Grundcharakter klassisch-edle Linien und doch kraftvoll-barocke Ornamente bestimmen.

Der allgemeine Eindruck der hohen und weiten, von großen Fenstern erleuchteten Gemächer, etwa wie in denen Anna von Österreichs, der Gemahlin Ludwigs XIII., beschreibt der französische Kunsthistoriker Viollet-le-Duc: Die Mauern sind mit Holzwerk verkleidet und mit Webereien von einem warmen ruhigen Ton mit einigem Goldzierat. Die Plafonds mit dem großen vertieften zentralen Medaillon, gestützt von Wölbungen, die mit Skulpturen und feinen Arabesken geschmückt sind, die breiten und großen Türen — als Hauptmotiv der Kamin. Überall der Eindruck der Wärme, der Intimität, des Beruhigenden für das Auge, nichts verletzt, nichts erinnert an den Reichtum des Emporkömmlings. Das Gold erscheint diskret und nicht im Übermaße. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts neigt man zu einem Prunk, der oft auf Kosten der Verhältnisse erreicht ist.

In klassischer Strenge, wenngleich etwas unbehilflicher schließen sich die Innendekorationen des von Fr. Mansart erbauten Schlosses Maisons-sur-Seine an, z. B. ein Zimmer mit einer Täfelung, deren Felder durch jonische Pilaster getrennt sind, mit reicher Balkenstuckdecke und einem reliefierten Kamin, ein Saal mit einer Wandgliederung durch Halbsäulen und Pilaster, zwischen denen Figurennischen angeordnet sind, während die durch Balken geteilte Decke in den Kassetten einen plastischen Schmuck von Rankenzügen, Greifen, Putten, Dreifüßen und Figürlichen im Mittelfelde zeigt. Ein kleines rundes Boudoir hat ein Parkett mit Intarsien in Holz, Blei und Elfenbein aufzuweisen; die Wandbekleidung ist durch jonische Säulen in Holz mit Intarsien bewirkt, zwischen diesen stehen Füllungen, welche mit grünem Goldbrokat bespannt und von Goldrahmen eingefaßt sind; die Türen sind farbig auf Goldgrund gemalt. An der Spiegelgewölbedecke zeigen sich gemalte, in freier Luft schwebende Putten. (Ebe VII.)

Endlich das Hauptwerk Le Bruns, das den Dekorationsstil der ersten Zeit Ludwigs XIV. zu vollem Ausdruck bringt, die Ausstattung der Räume in Versailles, z. B. des Salon de la Guerre. (Abb. 238.)

Die Wandflächen sind mit dunkelgrünem Marmor belegt, die Reliefs über dem Kamin wie an den Wänden sind vergoldet. An einer Wand des Salons befindet sich ein großes Stuckrelief von Coyzevox, den König zu Pferde im antiken Kostüm als gekrönten Eroberer darstellend. Der Rahmen ist von rotem, weiß geadertem Marmor, über demselben schweben zwei Ruhmesgenien in vergoldetem Stuck. Unter dem Relief befindet sich ein blinder Kamin mit dem Basrelief einer Klio in der Feueröffnung und den Rundfiguren zweier gefesselter Gefangener auf den Voluten. Die Voluten sind in grünem, rot geadertem Marmor und der Rahmen der Kaminöffnung in blasserem, grünem, die Wandsockel in weißem, schwarz geadertem Marmor ausgeführt; die Türen sind in Weiß und Gold gehalten, mit grünen und weißen Marmoreinfassungen; darüber befinden sich Felder in Cipolinmarmor mit der Namensschiffre des Königs in vergoldeter Bronze. Die Wandfelder umrahmen Bronzeprofile und die Supraporten zeigen Trophäen in vergoldetem Stuck. Den Raum überdeckt ein flaches Kuppelgewölbe, das ein allegorisches Bild von Le Brun, das siegreiche Frankreich darstellend, ziert; nur in den Ecken zeigen sich glatte plastische Schilde mit Trophäen. (Ebe VII.)

Abb. 239. Ausschnitt eines Gobelins aus der Zeit Ludwigs XIV. in Fontainebleau.
Aus der Königl. Manufaktur zu Paris. Nach einer Photographie von J. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 354.)

In der Spätzeit gelangt ein zierlicher leichter, vielleicht etwas nüchterner Dekorationsstil unter Hardouin-Mansart zur Herrschaft, der das Rahmenwerk anstatt der architektonischen Gliederung betont und eine dem Rokoko bereits ähnliche Kartusche kennt.

So überwältigend machtvoll, üppig, prunkvoll wie die Decken in Versailles und im Louvre, sind natürlich nicht alle gewesen, aber allerorten ging die Steigerung auf starke, wuchtige, reiche Farbenbildungen aus. Die Wände bedeckten, soweit die Marmortäfelung nicht herrschen sollte, Gemälde und Gobelins. (Abb. 239.)

Diese Webetechnik, nach den Gebrüdern Gobelin genannt, hatte sich in Frankreich außerordentlich entwickelt, insbesondere seitdem Colbert staatliche Fabriken eingerichtet hatte. Die Manufacture royale des meubles de la couronne (1667 gegründet) sollte jede Tätigkeit für die Innenausstattung entfalten, aber der Plan wurde als zu weitumfassend fallen gelassen und nur eine Gobelinwirkerei beibehalten. Die Vorwürfe, die Le Brun für diese Fabrik in Zeichnungen behandelte, zerfielen in zwei Serien. Die eine stellte die Monate, Jahreszeiten, Elemente, die andere historische Szenen, die Geschichte Alexanders des Großen wie die Handlungen des Königs, dar. Die Bordüren dieser Teppiche sind aus feinen Arabesken zusammengesetzt, aus Figürchen, die durch Kartuschen mit Emblemen bereichert sind, oder von vorgetäuschten Gesimsen eingefaßt werden. Die Gobelins aus der Zeit Le Bruns zählen zu den kostbarsten aller Zeiten. Das Gefühl für das Dekorative ist in ihm so lebhaft, daß seine Malereien ganz mühelos von der Leinwand auf die Kette übersetzt werden können, ja die Übertragung in eine andere Kunstart erhöht noch ihre Wirkung, es entsteht eine allerdings mehr reiche als kraftvolle Harmonie. Gerade diese Eigenschaft nehmen wir auch an den großen Zeremonialbildern wahr, an der unvergleichlichen Folge, genannt die Geschichte des Königs. Wenn man diese glänzenden Webereien betrachtet, glaubt man zu sehen, wie Alexander, der Halbgott, von seinem Triumphwagen, und Louis XIV., der „Roi Soleil", die Stufen des Thrones herabsteigt, um sich unter uns zu mischen. Diese heroischen Figuren, die einen mit glänzenden Waffen, die andern mit goldbrokatenen Stoffen bedeckt oder in gleißende Seide gehüllt, mit Steinen, mit Spitzen bedeckt, beleben sich mit einem neuen Leben auf diesen Tüchern, und Le Brun, der nur die eine Note, Pomp, kannte, entwickelt seine Talente besser als in Öl oder in Fresko in diesen Webereien, deren glänzendes Gold und schimmernde Seide seiner künstlerisch dekorativen Veranlagung uneingeschränkt entgegenkam.

Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts wurde außerdem häufiger als Ersatz für das Fresko, den Teppich und die Vertäfelung die Tapete herangezogen.

Denn in einer Schrift des 18. Jahrhunderts heißt es: Die Dominoterie ist eine Art Papiertapete, die lange Zeit nur den Landleuten und dem niederen Volke von Paris dazu gedient hat, einige Flächen ihrer Hütten, ihrer Gewölbe und Wohnräume zu schmücken. Aber seit dem Ende des 17. Jahrhunderts hat man darin eine derartige Verbesserung und Verschönerung erreicht, daß es in Paris und den wichtigeren Städten des Königreichs kein Haus gibt, wäre es auch noch so prächtig, wo nicht ein Raum, sei es die Garderobe oder ein noch geheimeres Gemach, damit tapeziert und gefällig genug geziert wäre; auch der Versand in fremde Länder war sehr ausgedehnt. (Savary de Bruslons.) Bisher scheinen die Grotesken, die Blumen und Früchtedarstellungen mit Tieren und einzelnen kleinen Figuren besser gefallen zu haben als die Landschaften und die gelegentlichen Versuche gemalter Nachahmungen von Weberei. Erst als man von dem bemalten Papiere zum bedruckten übergegangen war, konnte ersichtlich von der ausgebreiteten Verwendung der Papiertapete die Rede sein. Man bediente sich dazu der Patronen.

Die Herstellung der Gobelins erfolgt, je nachdem die Kette senkrecht oder wagerecht aufgestellt ist, als Hautelisse oder Basselisseweberei. Auf die Kette des leinwandartigen Gewebes wird das auf durchsichtiges Papier gezeichnete Muster gelegt und mit Punkten auf die Kette übertragen, worauf jede Farbe, die auf der Zeichnung isoliert steht, in Schußfäden mittels kleiner Spulen aus freier Hand eingezogen wird.

Die Malerschule von Fontainebleau hatte aufgehört und damit auch die heimische dekorative Malerei; Maria von Medici berief deshalb Peter Paul Rubens. Die neue französische Dekorationsmalerei entstand aber unabhängig davon in Frankreich.

Nicolas Poussin wurde zur Ausmalung des Palastes Richelieu berufen, aber konnte sich hier dem Ganzen nicht eingewöhnen. Sein Nachfolger wurde Simon Vouet, ein geschickter, leicht und gewandt zeichnender Dekorationsmaler, der einen Wurf und eine breite Kraft in seinen Kompositionen aufweist, die ihn als echten Meister der Louis-XIV.-Epoche erscheinen lassen. Le Brun bleibt auch auf diesem Felde der Dekoration der erste Meister. Der staunenerregende Reichtum seiner Phantasie und die einzigartige weiche Wucht, die er seinen dekorativen Malereien zu geben verstand, haben seiner Zeit ihre Richtung gegeben.

Ein neuartiger Wand- und Zimmerschmuck ist, wie schon bemerkt, die Absetzung der Wandflächen mit Spiegeln. Colbert wollte die Spiegelfabrikation Frankreichs heben

und begünstigte deren Verwendung in den Palästen. Die stolze Freude der Menschen dieser Zeiten an ihrer prunkvollen Erscheinung unterstützte den Minister in diesem Vorhaben außerordentlich.

Die königliche Teppichfabrik, die „Savonnerie", bedeckte den Boden mit ihren dicken Teppichen. Die Kompositionen umfaßten Landschaften, Trophäen, symbolische Figuren. Im andern Falle wurden die Fußböden entweder aus mehrfarbigen Steinplatten oder aus Holz mit Einlagen verschiedener Art gebildet.

Fest mit der Architektur des Innenraumes ist auch jetzt noch der Kamin verbunden, doch wird er beschränkt. Die hohen Aufbauten verschwinden; er erhält nur eine reiche figürliche oder ornamentale Einfassung, und im abschließenden Sims wird in den späteren Jahrzehnten gern ein Spiegel angeordnet.

Einen besonders reizvollen Schmuck verleihen die in den schweren, aber scharf ausgearbeiteten Formen der Zeit gehaltenen Kaminböcke aus Eisen und Bronze. Die silbernen im Königsschlosse zu Versailles waren keineswegs eine vereinzelte Ausnahme. Von den Decken hingen Metallkronen, die ganz mit Glas bedeckt waren, selten schmiedeeiserne von sehr dünnen Formen.

Im Barock bildet, wie grundsätzlich bemerkt sei, das Möbel zunächst noch immer einen mehr oder minder selbständigen Bestandteil des Innenraumes, über dessen Standort der malerische Gesichtspunkt und das jeweilige Bedürfnis entscheiden.

Die Beziehungen zwischen Möbel und Wand werden ständig inniger, zunächst durch eine gewisse farbige und ornamentale Übereinstimmung zwischen beiden. Man sucht sie durch Gleichheit der Stoffbezüge, durch dieselbe Art der verwendeten Hölzer, durch Gleichmaß der Gliederung und dekorativen Ausgestaltung zu erreichen. Eine sichtliche Vorliebe für symmetrische Verteilung der Fenster und Türen geht damit Hand in Hand.

Im Dekor des Mobiliars verschwindet, sei vorausgenommen, die Schnitzerei vollkommen, während das Metall und die Vergoldung überall dem Möbel einen gleißenden Glanz verleihen, der der vorangegangenen Zeit fremd war.

Im königlichen Schlosse scheint allerdings das Mobiliar einzig dem Prunk zu dienen, nur in den Bürgerhäusern gab es einfache Gebrauchsmöbel. Dort diente das Möbel mehr zum Ansehen, hier der Bequemlichkeit. Die Prachtmöbel werden oft ganz vergoldet, während die sog. Boulle-Möbel die Farben brachten. Die Decken und die seidenen Überzüge, die man zum

Abb. 240. Zierkabinett von Charles Andre Boulle aus der Zeit Ludwigs XIV. mit eingelegter Holzarbeit. Im Louvre. (Siehe Seite 357.)

Schmuck des Mobiliars verwendete, brachen durch die Zartheit ihrer Töne die gar zu leuchtende Pracht der Möbel.

Als Grundform erhielt sich für die Möbel bis in die Mitte des Jahrhunderts die Pfostenkonstruktion mit der Anordnung im rechten Winkel; in späterer Zeit wird die geschwungene Linie, aber nur bei den Armlehnen, bevorzugt. Besonders stark tritt diese Wandlung an den Sitzmöbeln auf, unter denen der festgepolsterte Lehnsessel vornehmlich beliebt ist. Das sehr kräftig gearbeitete Holzgestell selbst wird mit langlappigem Blattwerk, mit kleinen Blumen beschnitzt und vergoldet. Der Eindruck ist der einer warmen, stabilen Pracht. Diesem Lehnsessel mit sehr hoher, leicht geneigter Lehne tritt an die Seite ein breiter Armstuhl mit niedriger, gerader Lehne. Das Gestell ist gewöhnlich gedreht, gepolstert und mit starken Nägeln beschlagen. Der einfache Stuhl wird auch mit breiterer Lehne ausgestattet, und alle Sitzgeräte bekommen eine wesentlich gesteigerte Breite und Tiefe des Sitzes als Folge der veränderten Kleidung.

In Übereinstimmung mit dem hochlehnigen breiten Lehnstuhl entwickelt sich das Sofa, das eigentlich jetzt zuerst auftritt. Es hängt in seiner Bildung mit der Bank und der orientalischen Wandottomane zusammen. Von dem Holz sind nur die viereckigen kurzen Füße, die unter sich verspannt sind, die Stützen und Endungen der Armlehnen sichtbar; sonst verschwindet alles unter der Polsterung, die in breiten Flächen den mächtigen Sitz und die hohe, ein wenig zurückgelehnte Rückenlehne und die Armstützen überzieht. Große, breite, bunte Muster unterstützen den Eindruck des Kolossalen. Daneben kennt man lange Bänke, die an den Schmalseiten hochansteigende Abschlüsse aufweisen, und solche, die einfach lang gestaltet sind. Diese Möbel sind oft mit Blumen, Muscheln, Rosetten, Blattwerk in stark reliefierter Schnitzerei aus dem vollen Holz belebt.

Allmählich gab, wie bemerkt, die starre Gerade nach, und seit den späten siebziger Jahren gewann die geschwungene Linie in der Gesamtumfassung des Gestelles die Oberhand. Kurz vor Beginn des achtzehnten Jahrhunderts tauchen kleinere lehnenlose Stühle (Tabourets) auf, die wohl von den alteingebürgerten Hockern abstammen, die ebenfalls gepolstert werden. Das Holz wird, mit Vorliebe vergoldet, auch jetzt noch hin und wieder mit Halbedelsteinen inkrustiert. Als Überzüge liebte man vor allem einfarbige mit großen eingepaßten Mustern belebte Sammete und mit Blumen bedruckte Seidenstoffe; die Fransen und Nägel nehmen allgemach weniger an der Wirkung teil.

Das Bett wurde auch wieder in Brettkonstruktion mit einem halben Himmel errichtet und der Schnitzerei und der Einlegearbeit überlassen oder, und vornehmlich, als Stoffhimmelbett erbaut. Die eigentliche Bettstatt erhielt die Durchbildung eines gänzlich lehnenlosen, völlig mit Stoff überzogenen, viereckigen Holzgestelles, höchstens am Kopfende leicht erhoben. Der Betthimmel, nun meistens mit Beseitigung fast jeglichen (sichtbaren) Gerüstes, besteht aus einem einzig aus Zeug hergestellten faltenreichen Aufsatz, dessen Ecken und Kanten vorwiegend Vasen, Blumensträuße u. dgl. zieren (siehe Schlafzimmer Ludwigs XIV., Abb. 233).

Auch wurde es nebenher üblich, die Bettstatt in einer dazu eigens eingeschnittenen Wandnische aufzustellen, und diese selber sowohl im Innern als auch nach außen hin, hier mit breiten Vorhängen oder „Gardinen", zugleich unter Mitverwendung von starkem Schnurwerk, zu verkleiden. Bei der Wiege blieb das Holzgestell sichtbar. Es wurde gern aus edlen Hölzern, von Eben-, Zypressen-, Nußbaumholz verfertigt, mit Schnitzerei und Intarsia verziert und zeltartig bedeckt.

Die bisher besprochenen Möbel lassen erkennen, daß bis gegen die Mitte des Jahrhunderts der Geschmack des Tapezierers herrschte.

Man verdeckte überall die Konstruktion mit Polsterungen und Decken, erfreute sich an den herrlichen Farben des Damastes, des Brokates, der farbigen Seidenstoffe. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts schob sich die Holzarbeit wieder mehr in den Vordergrund, am meisten natürlich an den Tischen und Schränken, die selbstredend auch bisher die Schreinerarbeit hatten sehen lassen, wenngleich Teppiche und Decken auch die Büfetts, Truhen und Schränkchen vielfach ganz überdeckten.

Man verzichtete dann wieder auf derartige Verschönerung und ließ die Tischlerarbeit von neuem zur Geltung gelangen. Man schuf wieder Möbel, die der Decken und Stickereien entbehren konnten, verlor aber mit dem Reichtum der Schreinerarbeit die

Abb. 241. Tisch im Stil Ludwigs XIV. im Schloß Fontainebleau. (Siehe Seite 358.)

Eleganz und Zierlichkeit. Die Ornamentik löste sich auch einigermaßen von der schreinermäßigen Konstruktion, vornehmlich in den köstlichsten Möbeln, die das Zeitalter Ludwigs XIV. hervorbrachte, in der „Boulle-Arbeit", die allerdings nur als Prunkmobiliar bewertet werden können. Effektvolle Gliederung kam gar nicht mehr zur Geltung. Das Möbel stellte sich in der Hauptansicht als ebene, wenig unterbrochene Fläche dar, die mit Einlegearbeit oder schwach reliefiertem Beschlagwerk verziert wurde. Der Dekor folgt aber in seinen Linien sehr feinfühlig den Richtungen im Möbelaufbau.

Immer noch war die Einlegetechnik mit der Schnitzerei in Wettstreit getreten. Man hatte die Technik erweitert durch die Erfindung, das Holz schwarz wie Ebenholz zu färben und durch Ziermotive, figürliche Schnitzereien in Perlmutter zu beleben. All dies ließ weit hinter sich Charles André Boulle (1642—1732), der in den achtziger Jahren auftrat. (Abb. 240.)

Diese Boulle-Marketerie ist naturgemäß ein Flächenstil, oder, wie Gottfried Semper genauer sagt, ein Sägestil. Sie entsteht auf folgende Weise: Die Stoffe, aus denen die Muster der eingelegten Arbeit zusammengesetzt werden sollen — also Schildpatt und Zinn oder Messing — werden in gleich großen dünnen Platten übereinander geleimt. Das Muster, das in Kontur auf der obersten Platte vorgezeichnet ist, wird mit der Säge sorgfältig ausgeschnitten. Nimmt man dann die verschiedenen Platten wieder auseinander, so erhält man Muster, bei denen das Ausgeschnittene dem Stehengelassenen vollkommen entspricht, und es können nun, wenn man die Muster verschieden zusammenstellt, sehr verschiedene Wirkungen ein und desselben Musters erzielt werden. Am glücklichsten ist die Wirkung, wenn die Zeichnung hell auf dunklem Grunde erscheint (première partie), ihr Widerspiel (contre-partie) zeigt dann dieselbe Zeichnung dunkel auf hellem Metallgrund. Selten ist die contre-partie ebenso wirkungsvoll wie die première partie; nur wenn das Verhältnis der dunklen Zeichnung zum hellen Grund gleich groß ist, wird der Eindruck der beiden im Gegensinne dekorierten Möbel gleich gefällig sein. (Graul.)

Die Formen sind zunächst durchweg streng und klar; als Holz ist vorab das Ebenholz, daneben Nußbaum beliebt. Die Tischbeine werden als sich nach unten verjüngende breite, viereckige Pfosten behandelt, die ein jonisches Gebälk tragen und unter sich durch starke, sich diagonal schneidende, aus gebrochenen Voluten zusammengesetzte Spriegel, die

gerne in der Mitte eine Vase tragen, verbunden werden. Der Tischkasten wird durch einen unterhalb geschweiften länglichen Vorsprung gegliedert. Die Platte ladet ziemlich stark aus. Die Flächen werden überall in der beschriebenen Weise inkrustiert. Bronzebeschläge als Blattwerk, als Tierköpfe gebildet, umranden die Kanten, füllen die Kehlungen aus. (Abb. 241.) Gegen den Schluß des Jahrhunderts verläßt Boulle in seinen Möbeln die imposante Ruhe und majestätische Monumentalität, er schweift die Beine ein wenig, läßt die Umrisse überall etwas bewegter, das ganze Möbel leichter werden.

Den Tischen verwandt baut der Meister die Schreibtische auf, die nur auf der einen Langseite noch einen niedrigen Aufbau von kleinen Kästchen mit Schubläden erhalten.

Einer besonderen Art von kleinen Ziertischen sei noch gedacht, der Spiegeltische, die eine unmittelbare Folge der Liebhaberei für Spiegel sind. Sie sind dazu bestimmt, den Spiegeln gleichsam als (Wand)-Konsole zu dienen, und wurden gewöhnlich nur mit zwei, meist einwärts gebogenen Füßen und mit Platten von Marmor oder sonstigem Gestein versehen. Prunktische von geringerem Umfange erhielten bisweilen eine Platte von Zypressen-, Rosen- oder anderem kostbaren Holze, mitunter ringsum geschnitzt, auch wohl von „Florentiner" Steinmosaik in flacher oder selbst leichterhabener Arbeit. (Weiß.)

Bei einer anderen Art von Schreibtischen verfährt Boulle in der Art, daß er sie wie eine dreiteilige Kommode behandelt, die auf einem hohen, allseitig offenen Pfostenunterbau ruht. Die Platte bleibt dann ganz frei. Von besonderer Schönheit sind die „coffrets", im offenen Unterbau den alten Stollenschränken verwandt, während der Aufsatz wie eine schwere Truhe gebildet wird. Auch hier walten sehr kunstvolle gerade und gebauchte Linien vor, den Körper der Möbel überdeckt überall Einlegearbeit, bronzener Beschlag, Maskarons usw.

Äußerst reizvoll sind die kleinen Schränke, namentlich die niedrigen Bibliothekschränke mit ihren klaren ruhigen Flächen. Die Truhen erhalten bereits eine leicht geschwungene Vorderseite, stehen auf Füßen, haben Schubladen und tragen eine fest aufruhende Platte, sind also zu Kommoden geworden.

Von den großen Möbeln sei vornehmlich der Schränke gedacht, die sich als hohe, breite, nur wenig vertiefte zweiflüglige Kastenmöbel präsentieren. Ein breit aufruhender Untersatz trägt den Aufbau, den ein simsartiger, in der Mitte überhöhter Abschluß ziert. Die Türen sind auch brettartig behandelt, die Schließfurche überplattet eine breite Leiste. Die Flächen überzieht die Einlegearbeit, die Kanten, die Schlösser schmücken die Goldbronzearbeiten, in denen Boulle ja wie niemand neben ihm exzellierte.

Zu den kleinen Boullemöbeln zählen vorab noch die Uhren auf hohen pfeilerartigen Postamenten. Es sind Brettkonstruktionen, die sich langsam von oben nach unten verjüngen.

Wenngleich, wie bemerkt, die Boullemöbel in erster Reihe dem Prunk dienten, so können wir doch annehmen, daß die Formen, in denen der Künstler sie bildete, allgemein waren und wurden; denn sie entsprechen der Richtung, die die Architektur wie die angewandte Kunst überhaupt genommen hatte.

Überblicken wir noch einmal diese strenge Vornehmheit und erdrückende Pracht. Der Glanz der Goldbronzen, die blanke Politur farbiger Marmore, die etwas bunte Haltung der Wand- und Deckenmalereien, der Gobelins, der großgemusterten Savonnerieteppiche, der Brokate, die farbigen Inkrustationen der Tische, die mit Metall markettierten Möbel, das Funkeln der silbernen Möbel und Geräte, das Flimmern der kristallenen Lüster und endlich das blendende Spiel der alles auf unergründliche Weiten vervielfältigenden Spiegel — das alles klingt zusammen in eine Harmonie erdrückend schweren Prunkes. (Graul.)

Eines „Möbels" darf hier als neu gedacht werden, obwohl es die Jahrhunderte der Gotik und der Renaissance bereits kannten, des Wagens; denn erst seit Ludwig XIV. 1642 seinen Einzug in Paris in einer vergoldeten Kutsche (Abb. 242) gehalten hatte, kam die Mode, im Wagen zu fahren, zum vollen Durchbruch, so daß es 1651 sogar schon Mietwagen gab.

Die Wagen hatten die Form eines länglichen rechteckigen Kastens, der viersitzig war und ganz geschlossen, sei es durch Holzwände, sei es durch Glasscheiben. Das Holzwerk wurde im Geschmack der Zeit beschnitzt, vergoldet und bemalt; an Stelle fester Türen dienten Vorhänge, breite Stufen führten zu diesen seitlichen Eingängen empor. Der Wagen hing in ledernen Riemen, die von ebenfalls reich geschnitzten Böcken getragen wurden. Der Wagenlenker ritt auf den Pferden, ein Kutschbock wird erst gegen den Schluß des Jahrhunderts angeordnet.

Bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts gebrauchte man außerdem in Frankreich ein Mittelding zwischen Wagen und Tragstuhl in Gestalt eines auf zwei niedrigen Rädern ruhenden hohen einsitzigen Kastens, der, vorne mit einer Gabel versehen, von einem dazwischen gehenden Manne gezogen wurde. Seit 1699 durfte, wie es heißt, dies Gefährt zur Beförderung von Personen benutzt werden. Die Porte-chaise, der echte Tragestuhl, wurde zwar bereits in der Mitte des Jahrhunderts von England her eingeführt, seine Zeit kam aber erst im 18. Jahrhundert.

Mehr als zuvor wird das Holz im kleinen Hausgerät insofern verwendet, als es Sitte wird, große Standleuchter aus beschnitztem und vergoldetem Holze aufzustellen. Im übrigen bleiben diese Arbeiten, besonders die kleineren Hand- und Wandleuchter den verschiedenen Metallen, in Ausnahmefällen dem Edelmetall überlassen. Auch die Hängekronen werden noch vorwiegend aus Goldbronze mit Glasbehängen hergestellt, obwohl das Glas beginnt, dem Metall die Alleinherrschaft zu bestreiten.

Wir gelangen damit zu den Edelschmiedearbeiten. Überaus groß war der Reichtum Frankreichs an Gerät aus Gold und Silber, z. B. sah man bei der Vermählung von „Mademoiselle“ mit dem König von Spanien (1679) in ihrem Kabinett einen Spiegel von Gold, dekoriert mit silbernen Figuren, zwölf große Armleuchter, einen großen Kronleuchter mit zwei Ringen, vier Spiegel, mehrere guéridons mit girandoles — alles von Gold und Silber — aufgestellt.

Der führende Goldschmiedemeister unter Ludwig XIV. ist Claude Ballin, der namentlich durch seine wunderbaren Ziselierungen hervorragt. Dann folgte Delaunay. Er hat die großen silbernen Balustraden, Tische, Bänke, die gewaltigen Kandelaber von neun und zehn Fuß Höhe, die umfangreichen silbernen Bassins von zehn und zwölf Fuß Durchmesser, die massiven Spiegelrahmen von Gold und Silber geliefert.

Welcher Luxus gegen den Schluß des 17. Jahrhunderts auch in französischen Bürgerhäusern beliebt war, zeigt ein Inventar von 1700, in dem Feuerböcke und Kamineinfassungen von Silber erwähnt werden, Silbergeschirr, Blasebälge, Gitter, Glocken, Schreibzeuge, Einrichtungen von Hauswesen aus Silber für die kleinen Töchter zum Spielen aufgeführt werden.

Abb. 242. Prunkwagen Ludwigs XIV. bei seinem Einzug in Paris im Jahre 1642.
Im Museum zu Cluny. Nach einer Photographie von J. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 358.)

Die silbernen Lehnstühle, Tische, Rahmen, Kaminböcke, Schlafstubenbalustraden, Spiegelkonsolen, die kostbaren Tafelaufsätze und Geschirre aller Art, die ein Merlin, Ballin, Delaunay gefertigt hatten, sind zum weitaus größten Teil in den Schmelzofen zurückgewandert, und zwar infolge der strengen Durchführung der Luxusgesetze, die Ludwig XIV. in Kriegsnöten erließ; 1672 und 1687, 1689/90 ließ der König alle Gold- und Silberschmiedearbeiten konfiszieren und einschmelzen.

Das Speisegeschirr verharrte im wesentlichen bei dem alten Bestande; nur kamen neu hinzu, zum größten Teil als Ergebnisse der höheren Töpferei, mannigfache bald flachere, bald tiefere Rundschüsseln von mehr napfartiger Grundform mit oder ohne Fuß und Handhaben, hohe weitbauchige „Terrinen", genannt nach dem Stoff („terre"), verschiedenförmige „Saucieren", gemeiniglich schlank mit Ausguß, Henkel nebst breitem, flachauslaufendem Fuß, und allerlei kleinere Behälter, zumeist zierlich, muschelförmig u. dgl. für Salate, Eingemachtes, Zuckerwerk. Das Salzfaß wurde zugleich Behälter des Pfeffers und der Gebrauch der Gabeln in den guten Familien heimisch, so daß Gabeln und Messer paarweise hergestellt wurden.

Unter Ludwig XIV. vollzog sich in der Goldschmiedekunst die folgenschwere Scheidung zwischen entwerfenden Künstlern und ausführenden Handwerkern. Ein Vorgang, der, wo immer er sich zeigt, zum Schaden des Kunsthandwerks ausschlägt, da er das Niveau des letzteren herabdrückt und ein Hinneigen der handwerklichen Erzeugnisse zum Stil der Architektur fast unvermeidlich macht.

Der Schmuck gelangte auch in Frankreich mehr und mehr zur einseitigen Bevorzugung der Steine und des Email. Man strebte hier ganz besonders danach, pflanzliche Ornamentformen mit möglichst viel Steinen zu vereinigen und schuf einen eigenartigen Dekor, das Erbsenschotenornament. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts verlor der Schmuck dadurch, daß die Steine vorwiegen sollten, die Einfassung zurücktrat, an Zierlichkeit der Form. Da man erkannte, daß das Silber den Diamanten besser hob als Gold, so wurden die Steine jetzt in Silber gefaßt. Im Schmucke der Epoche Ludwigs XV. herrschte also der in Silber gefaßte Stein.

Ein bedeutender Meister war Pierre Marchant, der um 1623 in Paris arbeitete, aber auf der Höhe der Juwelierkunst steht erst Gilles l'Egaré, der 1663 in Paris tätig war. In seinen Arbeiten wird schon der vollendete Diamantschliff vorausgesetzt. Blätter und Blumen, Bänder und Schleifen in zierlichem Reichtum und den charakteristischen flachen, straffen Linienzügen setzen die leichte Komposition zusammen. Die Umrahmung größerer Diamanten durch kleinere erscheint hier bereits in bewußter Eigenart durchgeführt. (Rücklin.) Dadurch, daß das Metall zurücktritt und durch die weniger zentralisierende Anlage wird der Schmuck in den späteren Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts luftiger, offener. Die Tracht unterstützte zudem eine mehr zufällige, unsymmetrische Anordnung des in erster Linie unmittelbar mit der Kleidung verbundenen Schmuckes.

Im wenn auch wesentlich lockerer gewordenen Zusammenhang mit den Juwelierarbeiten steht die Kunst der Emailmalerei.

Im 17. Jahrhundert entwickelt sich ein ganz neuer, fundamental verschiedenartiger Zweig dieser Kunst, die Malerei auf Email. Der Künstler malt jetzt mit Emailfarben auf einem fertigen emaillierten weißen Grund. Mit diesen Emailminiaturen liebt man vornehmlich Uhren, Dosen, Necessaire, Brochen zu bemalen. Vor allem aber diente diese Technik, um der großen Vorliebe für Bildnisse zu genügen, die man in Gold und Steine, besonders Korallen, faßte und als Schmuck trug. An dieser Stelle sei auch der Taschenuhren gedacht, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts häufiger werden, da um diese Zeit bei Taschenuhren die Schnecke oder Spirale als Regulator auftritt, die einen neuen Abschnitt in der Geschichte der Uhren einleitet.

Die Zifferblätter sind in diesem nach Ludwig XIV. genannten Zeitabschnitt noch ganz aus Metall, oder es besteht das Zifferblatt aus aufgelegten emaillierten Plättchen, die Gehäuse oder Mäntel werden aus Bronze oder Silber gearbeitet, durchbrochen und graviert. Unter Ludwig XV. beginnt man, die Uhr ganz mit Email zu überziehen und darauf die Ziffern mit Schwarz zu malen. In der Periode Ludwigs XVI. werden, sei vorweggenommen, die aus Porzellan mit Metallrand geformten Gehäuse mit figuralen Darstellungen oder weißem Email mit Blumenstücken in bunter Malerei geschmückt.

Die tragbaren Zimmeruhren ersetzen seit 1650 Pendeluhren. Das Pendel verlangte einen höheren Aufbau, die Folge war, daß die Uhr von den Tischen wieder an

die Wand versetzt, auf Wandkonsolen gestellt wurde. Es entstehen die Pendulen, deren Grundriß rechteckig gestaltet wird. Da mit dem Pendel auch die Gewichte wieder verwendet werden, so wird der Uhr ein hoher, schlanker Kasten gegeben, anfänglich nach Art eines Postamentes, das sich nach unten zuspitzt.

In der Epoche Ludwigs XIV. ist das kastenartige Gehäuse zu einem selbständigen Möbelstück geworden, das einen besonderen Reiz aufweist, wenn es Boulle oder einer seiner Nachfolger arbeiteten. Die Boulle-Technik mit ihren verschiedenen Metalleinlagen auf Schildpatt, Horngrund und Elfenbein verleiht dem Ganzen ein ungemein elegantes Aussehen, die Zinneinlagen mildern den Glanz und lassen die Konturen weicher erscheinen, während die vergoldeten Beschläge nicht unwesentlich zur Erhöhung der vornehmen Wirkung beitragen.

Neben diesen hohen Kastenuhren sind aber auch Standuhren von kleineren Dimensionen häufig. Um 1710 fällt die Einführung des Minutenzeigers. Unter Ludwig XV. wiesen die Spiegel an den Wänden, über Konsoltischen, den weitvortragenden Gesimsen den Uhren einen bestimmten Standort an, gewöhnlich in Verbindung mit einem Paar Girandolen, Vasen und ähnlichen Dekorationsmotiven. (Schirek.)

Leider wissen wir von der französischen profanen Elfenbeinschnitzerei, die sich vielfach an den Aufgaben der Edelmetallschmiede und des Schmelzkünstlers beteiligte, aus diesen Zeiten sehr wenig. Medaillonporträts, kleine Statuetten, Becher bildeten, wie es scheint, neben den alten Einlegearbeiten die Hauptaufgaben. Das Kostbarste schufen diese Elfenbeinschnitzer aber für die Hauskapelle, für das Betpult im Schlafgemach in der Darstellung des Gekreuzigten.

Die stark erregte Frömmigkeit, das liebevolle Verständnis dieser Zeiten für die schöne Nacktheit der menschlichen Gestalten gingen hier Hand in Hand. So entstanden hier in den besten Werken der größten Elfenbeinschnitzer Werke von einer so hervorragenden Schönheit in der Wiedergabe der Körperformen wie im Ausdruck der Köpfe, daß sie zu den höchsten und edelsten Offenbarungen der Kunst aller Zeiten zu rechnen sind. Für eines der berühmtesten Werke dieser Art auf französischem Boden galt von jeher das jetzt im Musée Calvet zu Avignon aufbewahrte Kruzifix, eine Arbeit Jean Baptiste Guillermins (1643?—99) aus dem Jahre 1659. (Scherer.)

Abb. 243. Fayence-Vase von Rouen. Im Museum zu Cluny. Nach einer Photographie von J. Kuhn in Paris.

Die Fayence, der wir schnell gedenken wollen, erlebte in Nevers und Rouen eine hohe Blüte. (Abb. 243.) In der ersten Periode bis gegen 1650 beherrschte die Wiedergabe mythologischer Szenen, mit klassischem Ornament ausgestattet, die Darstellung, während von dieser Zeit an die blauen Dessins von Delft überwogen. Die Fayencen mit farbigem Grund, besonders blauem, mit Zeichnung in Weiß, hellem oder tiefem Gelb, bezeichnen den Höhepunkt der Fayencen von Rouen.

Ein kostbarerer Gegenstand als heute war im 17. Jahrhundert das Buch; deshalb wurde auch in dem prunkliebenden Frankreich der Einband, dem „milieu“ entsprechend, prächtig ausgestattet.

Damals benutzte man in Frankreich zuerst punktierte Stempel, deren Zeichnung aus lauter dicht nebeneinander gestellten Punkten zusammengesetzt erscheint. Die Bandmotive der früheren Zeit verbinden sich mit zierlichsten, filigranartig wirkenden Spiralen und Ranken, mit Spitzenmustern und Fächergruppierungen. Im Beginn des 17. Jahrhunderts sind Verbindungen gerader und krummer Linien häufig, später siegt die Kurve, die leicht geschwungene Linie des Rokoko. Wie Spitzenbehänge dringt es von den Ecken und von der Mitte der Umrahmungen gegen die freigelassene oder mit einem Wappen geschmückte Mitte vor.

Die Kleidertracht blieb in Frankreich bis gegen 1620 der altheimischen Sitte treu, erst die Verheiratung Ludwigs XIII. (1615) mit der spanischen Prinzessin Anna von Österreich gab den Anstoß zu einer Wandlung.

Man wählte seit dem Tode Heinrichs IV. wieder lichtere Farben, wie Karmoisin, Lichtgrün, Gelb und verwandte Spitzenarbeit jeder Art, so daß 1629, von neuem 1633 ein Luxusgesetz in diesem Sinne erlassen werden mußte. Jedem, allein mit Ausnahme der Prinzen und der Großen des Reiches, wurde es untersagt, auf Kleidern Steine und Goldstickerei, und an Hauben, Hemden, Kragen, Manschetten und anderem Linnenzeug Gold, Silber, Schnurwerk, Spitzen und Kanten, gleichviel ob echt oder unecht, zu tragen. Im allgemeinen ging der Zug zur spanischen Tracht hin.

Die Männer bevorzugten wieder die kurze, jetzt rund wulstig gespannte und langstreifig geschlitzte Oberschenkelhose. Die Haartracht und der spitz nach oben gedrehte Schnurrbart folgten, ja seit 1615 scheint die Perücke bereits getragen zu sein. Im Einklang mit der Haartracht bürgerten sich die rundbogigen, breitkrempigen, für gewöhnlich weiß oder lichtbraun gefärbten, mit zwei bis drei Federn geschmückten Hüte ein. Den Hals umschloß eine Krause oder der zurückgeschlagene Kragen. Das Wams schloß zwar noch enge an, erhielt aber lange Schöße und weite Ärmel. Die Hose wird als Unterschenkelhose, Strumpfhose, als weitbauchige geschlossene, oder als faltenlose unten offene Kniehose getragen, die allmählich bis zur Wade herabfiel. Dies Beinkleid wird für längere Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts charakteristisch, unterwärts wurde sie mit Bandwerk und Spitzen geziert; von 1650 an bevorzugte die Mode sie wieder enger geschnitten und mit stufenförmig sich verjüngenden Reihen von Bandschleifen besetzt. Dazu trug man Stiefel, die jetzt die Schuhe allmählich verdrängten. Zunächst trat der hohe enganliegende Reitstiefel auf den Plan, dann wurde der ziemlich breite Schaft bis zur Hälfte der Wade umgeschlagen und am Rande mit Spitzen verziert. Als Farbe wählte man bis gegen 1640 das natürliche Gelb, dann auch Dunkelbraun, Weiß, Schwarz. Die Schuhe aber zierten immer größer werdende Rosetten und stetig höher werdende Absätze. (Weiß.)

Für den täglichen Gebrauch legte man den knapperen ärmellosen Schultermantel um, bei festlichen Gelegenheiten einen langen, bis zum Knie herabfallenden Mantel, der mit Ärmeln versehen und überaus reich mit Knöpfen besetzt war. Dazu trug man weiße oder hellfarbige Stulpenhandschuhe, Stöcke mit zierlichem Griff oder Krücke und Stoßdegen; von der Schulter flatterten faveurs, Bändchen mit Edelsteinen besetzt.

Die Frauen folgten, soweit es die Grundform gestattete, den Männern. Der Rock wurde schmaler, faltiger und kürzer. Den Halsausschnitt behielten die Frauentrachten bei, aber vertieft; öfter trat ein mit Draht ausgesteifter hochstehender Spitzenkragen hinzu. Die Mode, die Brust mit einem Tuch zu verhüllen, währte nur eine kurze Weile. Das Leibchen wurde vorne geschlossen, seit 1635 auf der Brust wieder mit spitzen, zierlichen Schließen geknüpft und kostbar mit Perlen und Steinen besetzt. Die Ärmel wurden gebauscht, geschnürt und geschlitzt, sowie an der Hand mit breiten Spitzenmanschetten ausgeziert. Der untere Rock aus Atlas, starker Seide, Wolle blieb zuerst ziemlich faltenlos; gegen 1650 faltenreicher und aus dünneren Stoffen, wurde er stets als Schaukleid schmuckvoll behandelt; und während der obere Rock in dunkleren Farben, nicht selten schwarz getragen wurde, so dieser weiß, gelb, lichtblau. Mäntel benutzten nur noch die mittleren Klassen. Die eigentliche Unterkleidung blieb im wesentlichen beim Hergebrachten.

Den Fuß umschloß ein mit Schleifen oder Rosetten besetzter Halbschuh, dessen Sohlen wie Hacken oft recht sehr verstärkt wurden. Das Haar wurde nicht bedeckt und niedrig frisiert, seit dem Tode Heinrichs IV. mehr gepudert. In das Gesicht klebten sich die Damen seit 1640 kleine aus schwarzem Taffet geschnittene Pflästerchen, die Mouches.

In der Hand trugen die Frauen mit steigender Vorliebe Fächer.

In die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts fällt das Bekanntwerden Europas mit dem offenbar aus Ostasien, besonders China stammenden Lamellenfächer aus Elfenbein, Schildpatt, Perlmutter, Horn, Holz und Metall, wie wir ihn von den einfachsten bis zu den reichsten, in künstlerischer und technischer Hinsicht gleich interessanten Exemplaren besitzen. Daraus ent-

Abb. 244. Die Herzogin von Bourgogne. Gemälde von J. B. Santerre im Museum zu Paris.
(Siehe Seite 364.)

wickelte sich nun in dem Frankreich Ludwigs XIV. der vornehme, aus ganz mit Lack bemalten undurchbrochenen Elfenbeinlamellen bestehende sogenannte Vernis-Martinfächer, genannt nach dem Erfinder dieses den japanischen Lack in freilich ziemlich unvollkommener Weise nachahmenden Firnisses.

Die Rückseite des Fächers nimmt gemeinhin eine sich über das Ganze ausbreitende landschaftliche Komposition in flüchtiger, oft vedutenartiger Ausführung ein, welches Motiv die spätere Zeit gleichfalls wiederholt. Der Unterteil, das eigentliche, ebenfalls noch undurchbrochene Gestell des Fächers, empfängt stets eine selbständige Dekoration, zumeist in chinesischem Geschmacke, die beliebte Figurenszene im Garten oder im Hause, was wir mit dem Kollektivbegriff „Chinoiserie“

bezeichnen. Durchgehend zeigen diese Vernis-Martinfächer eine harmonische, glanzvolle, durch die häufige Anwendung von Gold bei den Umrahmungen erzeugte, dem prunkvollen Zeitalter Ludwigs XIV. ganz entsprechende Farbenwirkung und eine sehr geschickte Raumeinteilung.

Aus diesem Lamellenfächer nahm nun in rascher Zeitfolge der gleichfalls sein Vorbild in China besitzende Faltfächer seinen Ursprung, indem die Lamellen in dem Oberteile zu bloßen Haltern eines sie überspannenden Stoffes zusammenschrumpften. (Pabst 1891.)

Die Verwendung des Schmuckes verringerte sich außerordentlich, insofern als Ketten, Ohrringe, Armringe usw. den Brustspangen, Knöpfen, Bändchen mit Steinen wichen. Nur lange Perlenketten schlang man um den Hals, trug goldene mit Steinen besetzte Uhren, kleine Spiegel, Faltenfächer, die mit Malereien und Juwelierarbeit versehen waren, Handschuhe durchnäht und parfümiert, auch Sonnenschirme und Puffen von Pelz.

Nachdem Ludwig XIV. fünfjährig 1643 den Thron geerbt und eingenommen, wurde, bemerkt Weiß, wieder die Tracht à l'enfant Mode. Dann traten von 1650—1665 wesentliche Veränderungen auf. Man trug kurze Jacken mit Halbärmeln, die die weiten Hemdärmel mit Manschetten sehen ließen, schlitzte das Hemd bis unter die Brust, faßte es mit Bändern ein und ließ es sich über den Hüftrand der Hose leicht bauschen. Neben den erwähnten Hosenformen legte man seit 1655 sehr weite Kniebeinkleider an, die tatsächlich zu Röcken sich erweiterten. Die Unterschenkel bekleidete die Strumpfhose. An die Stelle der Stiefel traten wieder Schuhe, dadurch wurden zuerst die Strümpfe von Wichtigkeit für die Toilette. Man wählte sie nach den Farben des Gewandes. Und zwar bevorzugte man als etwas Neues baumwollene Strümpfe vor den seidenen. Die über die Brust hängende Deckenkoppel wurde sehr breit gebildet, die Handschuhe zierten Bänder, der Hut erhielt eine tiefere Form, die breiten Krempen bog man seitlich leicht empor und verstärkte den Federschmuck.

Das Haupt selbst bedeckte seit 1650 die große Perücke von lichtblondem Haar bis auf Schulter und Brust, die Lippen und das Kinn zierte ein kleines Bärtchen. All das Beiwerk von Bändern, Schleifen, Stickereien, Besätzen von Gold und Steinen, die Stöcke mit kostbaren Griffen, die Stoßdegen, die Schönheitspflästerchen sogar blieben auch der männlichen Kleidung.

Aus dem Überrock, den der König seit 1655—1660 einem Rock überzuwerfen pflegte, entstand allmählich ein enganliegender, bis zu den Knieen reichender Rock von ziemlich einfachem Schnitt, der aber reich bestickt wurde. Er ist vor allem als Uniformrock der Welt bekannt geworden. Der längliche viereckige weiße Kragen wich dem breiten verknoteten Halstuche. Die Strumpfhose blieb. Die mit roten Absätzen versehenen Schuhe erhielten hohe, zum Knöpfen eingerichtete Laschen; die nur zum Reiten bestimmten Stiefel enge Schäfte, breites Spannleder und schwarze Farbe. Der Hut wurde noch flacher, die Krempe breiter, aufgebogen und mit Federborte umzogen. Das Brustbandelier verlor sich aus der Ziviltracht, der Degen wurde wieder am Hüftgürtel und unter dem Rock getragen, die Handschuhe erhielten breitere Stulpen, alle Schönheitsmittel wurden bewahrt und auch noch die Pelzmuffen von den Frauen übernommen.

Die Kleidung der Frauen unterlag verhältnismäßig geringeren Veränderungen, so daß bis gegen Ende der achtziger Jahre kaum merkliche Wandlungen vor sich gingen. Die Schleppe wurde wieder länger, so daß sie schließlich nachgetragen werden mußte; der untere Rock gewann an Fülle, das Leibchen behielt die zugespitzte Taille und den weiten Halsausschnitt, die Schnürbrust wurde weiter ausgebildet. Zu diesem Zweck erhielt sie durch Vereinigung keilförmiger Stücke festen Zeugs vermittels starker Fischbeinstäbe und Einfügung eines eisernen „Blanck-Scheids" (mittlere Schiene) eine sich von den Hüften aus gleichsam trichterartig erweiternde Gestalt mit leicht ausgewölbten Widerlagen für die Brüste, und zum Einschlagen der Schnürsenkel vorn oder (später) rücklings ein fast gerade aufsteigendes Doppelstabwerk. (Weiß.) Der Kragen legte sich jetzt gleich einer Einfassung um den klein gewordenen Halsausschnitt, die Ärmel trugen kostbare Umrandungen von Goldschmiedearbeit, Borten, Hermelin; der Unterarm blieb entblößt. Die Handschuhe wurden länger, bis zum Handgelenk getragen. (Abb. 244.)

Das Haar begann man seit 1650 glatt zu scheiteln, im Nacken aufzunehmen und an den Schläfen breit-kugelig aufzupuffen; von hier pflegte man mehrere lange Locken

bis auf die Schultern herabfallen zu lassen, bis gegen 1670 die Massen zu breitem kleinlockigen Gekräusel aufgelöst wurden, das schließlich zu einem mit Bändern verzierten Lockenkopf führte.

Allmählich gingen die Frauen auch wieder zur Kopfbedeckung über, zuerst zu Schleiertüchern, dann zu kleinen Hüten mit Federn.

Unter dem etwa 1685 einsetzenden Einfluß der Frau von Maintenon wurden die Kleider hoch geschlossen, die Röcke gekürzt. Überwürfe, Überziehgewänder fanden von neuem mehr Anklang. Die Farben liebte man am Hofe eintöniger zu halten, wenn gleich auch keineswegs ohne Aufwand von Spitzen und Gold- und Silberstickerei, sonst aber im weitesten Kreise, unter Vorwiegen von Weiß, in allen lichteren und augenfälligen Tönen, wie Gelb, Grün, Blau, Karmoisin- und selbst Scharlachrot. Die Schuhe mit hohen Absätzen, aus farbigem Leder, bunter Seide, Sammet gewannen eine spitze Form, zu den Strümpfen wählte man einen farbigen Seidentrikot. Das jetzt den männlichen Perücken ähnlich getragene Haar zierte gern die Fontange, ein haubenartiger Aufsatz aus Eisendraht (bis 3 Fuß hoch), der mit Musselin, Bändern, Schnürwerk, Perlen, Blumen, Federn besetzt wurde. „Die Herzogin du Maine erliegt unter dem Gold und Edelstein, ihr Kopfputz wiegt schwerer als sie selbst", schrieb Frau von Maintenon.

Der Schmuck beschränkt sich nach wie vor auf die Verzierung der Gewandung, nur trug man zu den Perlenketten noch Armspangen.

Die Verschönerungsmittel blieben in hohem Ansehen. „Die Weiber am Hofe" — schrieb La Bruyère (geb. 1644) — „befördern das Verblühen ihrer Schönheit durch die unnatürlichen Künste, wodurch sie sich zu verschönern glauben. Sie bemalen ihre Lippen und Wangen, ihre Augenbrauen und Schultern, welche sie gleich ihrer Brust zur Schau stellen, endlich ihre Arme und Ohren."

Ein sehr wesentlicher Bestandteil der damaligen Kleidung bestand in der Verwendung der Spitze, die aus Italien in Frankreich feste Wurzel gefaßt hatte. Denn hier, bemerkt unser Führer auf diesem Gebiete, Dreger, gelangten italienische Moden schon frühzeitig zur Geltung. Doch scheinen die Spitzen gegenüber den einfachen Krausen noch längere Zeit zurückgeblieben zu sein; allerdings muß in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Spitzenindustrie schon einen erheblichen Umfang erlangt gehabt haben.

Eine wesentlich gesteigerte Verwendung der Spitzenkrause fand in Frankreich mit dem Auftreten der Tracht des eigentlichen 17. Jahrhunderts statt, da auch die männliche Kleidung sie jetzt weit mehr beanspruchte. Besonders wichtig waren die in Frankreich als canons bezeichneten, oft mehrfachen Spitzenkrausen, die aus den Schäften der hohen Stiefel herausfahen. Ursprünglich untere Enden der Unterhosen, werden sie später wohl am Stiefel selbst befestigt gewesen sein. Als Strumpfband und Schuhrosetten kommen gewöhnlich schwarze oder Goldspitzen vor. Im Anfange des 17. Jahrhunderts war auch das Gelbfärben der Spitzen mit Safran vielfach im Brauch, vielleicht um sie mit den Kleidern mehr in Übereinstimmung zu bringen oder als Ersatz von Goldspitzen.

Statt der großen Ranken begegnen wir in der Spitze gegen 1700 kleineren Formen; die in verschiedenen Schwingungen, voneinander losgelöst, oft symmetrisch um gewisse Zentren herum über den ganzen Raum verteilt werden. Kronenartige Motive, Blumenzweige, Füllhörner sind sehr häufig zu finden. Auch Tiere, menschliche Figuren, Chinesen kommen schon vor. Die Vorliebe für feine, reichere Grundfüllungen, die zu den größeren geschwungenen Formen in Gegensatz sich stellen, beginnt ihre Wirkung auszuüben. Auch werden jetzt die Randzackungen vielfach stärker. Die so eigentümliche Entwickelung der Spitze zum Laub- und Bandelwerkstil (von Band abgeleitet) geht jedesfalls auf französischem Boden vor sich.

Im Zusammenhang mit der Spitze entwickelte sich im 17. Jahrhundert die Quaste der Schnüre, mit denen die Spitzenkragen gebunden werden.

Diese Zeit Ludwigs XIV. ist für die Geschichte des Kostüms deshalb von ganz besonderer Wichtigkeit, weil damals die bestimmenden Teile noch unsrer heutigen Tracht festgesetzt wurden.

Daneben war die Rüstung als Prunkstück nicht vergessen. Der Galanteriedegen war sogar ein Teil der täglichen Kleidung geworden.

Um 1640 hebt sich Frankreich mächtig in seiner industriellen Kunst und damit auch in der Erzeugung kunstvoller Waffen, besonders von Feuergewehren, Degen u. dgl. Es wird darin tonangebend zu einer Zeit, in welcher die deutsche Kunstindustrie starr zu werden droht, und die italienische und spanische, ungeachtet beide noch über gewichtige Namen verfügen, doch ersichtlich im Rückgange sich befinden. Allen voran dürfte Philipp Cordier d'Aubigny (1635—1665) zu nennen sein, dessen Arbeiten zu den schönsten der Zeit zählen und der auch der Erfindung des Flintenschlosses nicht fernsteht. Die gesamte Industrie stand unter dem gewaltigen Einfluß des genialen Colbert. Das künstlerische Element bildeten Meister von hervorragendem Talente, wie Le Brun, die beiden Jean Bérain, Brisseville und viele andere. (Pabst 1890.)

c) Deutschland.

Die erste Periode der deutschen Profan-Barockbaukunst bis 1680 charakterisiert sich zunächst durch das überall auch im Kunstgewerbe wieder auftauchende gotische Element, das sich insbesondere in der starken Vertikaltendenz äußert. Unter anderen in dem von Johann Schoch erbauten Friedrichsbau in Heidelberg (1601—1607), dessen Kapelle sogar gotische Kreuzgewölbe aufweist.

Im Schloßbau Deutschlands mischen sich französische und italienische Einflüsse. Von Frankreich übernahm man die geschlossene viereckige Hofanlage mit den turmartigen Pavillons und von Italien das dekorative Beiwerk.

Untersucht man die Grundrißbildung des 16. Jahrhunderts den Einzelheiten nach, so staunt man über den Fortschritt der folgenden Jahrzehnte. Unbequeme Wendeltreppen, die in besonderen Türmen untergebracht sind, der Mangel jedweder guten Kommunikation der Gemächer, das Hervorheben des großen Saales mit Vernachlässigung der übrigen Räume bilden die Signatur des 16. Jahrhunderts. Hin und wieder taucht wohl auch früher ein bildungsfähiges Element auf, wie etwa der Kommunikationsgang im Hauptbau des Schlosses zu Baden, aber im großen und ganzen war noch wenig von dem oft betonten Schwinden des Festungscharakters der Gemächer zu bemerken, der sich auch noch in den dekorativen Elementen ausprägt.

Hier setzen die Neuerungen des 17. Jahrhunderts ein. Leonhard Christoph Sturm (1669—1729) verlangt deshalb: es sollen „alle Zimmer miteinander gute Kommunikation haben, also, daß man in keinem Gemach gleichsam gefangen sei, wenn einer vor die Türe kommt und wir nicht wollen gesehen oder gesprochen sein; alle Wände sollen sich nicht kreuzweis schneiden, sondern es sollen die Wände alle oder guten Teils verschränkt sein". Das 17. Jahrhundert brachte auch Bequemlichkeiten. Man ordnete überall große und kleine Zimmer an, verschwendete wenig Platz für gemeinsame Räume, ordnete aber um so mehr Nebentreppen an. Damals wurde, mit einem Worte, das moderne Schloß in Deutschland unter Benutzung italienischer wie französischer Vorbilder erbaut. Die letzteren erlangten erst in späterer Zeit das Übergewicht. Auch die Dekoration entsprach zunächst dem italienischen oder doch niederländisch-italienischen Geschmack; die französische Richtung bekam nicht vor der zweiten Hälfte des Jahrhunderts das erste Wort. Da aber die dekorative Kunst Frankreichs gerade in dieser Zeit stark italienisch, im besonderen römisch war, so bleibt es im Grunde bei der italienischen Zierweise. Allerdings wogte der Kampf mit der Tradition noch ziemlich lange hin und her. Vor allem erstrebten die Architekten eine Erleichterung der Kommunikation durch einen langen Gang. Bis in die letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts lassen die Grundrisse der angeführten Schloßanlagen ersehen, daß man mit der Verteidigung noch immer rechnete.

Das Herrenhaus besteht aus vier an den Ecken durch Türme bewehrten Flügeln, die einen Binnenhof einschließen, und macht durch seine unten durch Bänder verbundenen Fenster einen festungsartigen Eindruck. Daneben treten dreiflüglige Hofanlagen auf, denen

Abb. 245. Das Portal des Königlichen Schlosses zu Berlin. Von Eosander von Goethe.
(Siehe Seite 369.)

durch runde oder quadratische Türme ein festungsartiger Charakter aufgedrückt wird. Endlich werden dreiflüglige Anlagen mit Eckpavillons beliebter, die die vierte Seite mit einer hohen Mauer schließen. Hier meldet sich sogar schon das Hotel des 18. Jahrhunderts.

An den dreiflügligen Schloßbau legt sich nach rückwärts ein langer Garten mit einem Teich und einer Grotte in der Achse des Schlosses, Stall und Nebengebäude sind vollständig getrennt, und der Wassergraben, der die ganze Anlage umgibt, dient mehr zum Schmuck und zur Belustigung, als zu ernsten Kriegszwecken.

Im Schlosse Salzdahlum (1688—1694) versuchte der Baumeister eine für die deutsche Profanbaukunst sehr wichtige Nachahmung des Schlosses zu Versailles zu geben. Für die Disposition der Innenräume wurde die Übernahme der großen Galerie wichtig

und die kleinen Zimmer und Kabinette, die dem intimen Verkehr dienen sollten. Jene Galerie diente als Repräsentationsraum, als Ort für die Bildersammlungen und als Kommunikation für die an der Langseite liegenden Gemächer. Denn auch in Deutschland galt um die Wende des 17. Jahrhunderts zum 18. ein Schloß um so vornehmer, je länger es sich erstreckte.

Die Fassade des Ehrenhofes gegen den Garten sollte mit ihrer Pilasterstellung ersichtlich die Gartenfront von Versailles imitieren, aber die offene Arkadenreihe im Hauptgeschoß stammt von italienischen Höfen, und bei der Behandlung des Mittelrisalits mit Schweifvoluten schwebte dem Meister wohl eine italienische Kirchenfassade als Muster vor. Als Ganzes ist dieser Bau hoch einzuschätzen, da er in der Entwickelung der Profanbaukunst in Deutschland etwa jene Rolle spielt, wie das sagenumsponnene Palais der Marquise de Rambouillet für Frankreich, und sich zu den älteren Schöpfungen ungefähr so verhält wie das Schloß Stupinigi zu den italienischen Palästen.

Durch die geschickte Aneinanderreihung verschieden großer Räume im corps de logis und durch die Stellung der Türen in den Ecken sind — mit Hilfe kleiner Treppen — Passagen und Gänge überflüssig gemacht und hierdurch eine Grundrißanordnung geschaffen, die für Deutschland ebenso vorbildlich wirken konnte, wie jene des Schlosses Vaux-le-Vicomte für Frankreich. (Schmerber.)

Gegen das Ende des 17. Jahrhunderts übernehmen die deutschen Architekten von den französischen eine Raumdisposition, die dreiflüglige Anlage, die aber erst im 18. Jahrhundert zu einer allgemein gültigen wird.

Das Neue liegt darin, daß man die Hauptgemächer in das principal corps de logis gegen den Park zu verlegte, die Flügelbauten für alle jene Bedürfnisse verwendete, die bei einem großen Herrensitz unumgänglich nötig sind, und die vierte Seite offen ließ oder mit einer großen Terrasse schloß. Diese ließ genug Licht und Luft hinein und machte doch den Einblick der profanen Menge in den Hof, das Schloß unmöglich.

Ganz allgemein dürfen wir aber trotz aller Anlehnungen sagen, daß die großen Baumeister wie etwa Pöppelmann in Dresden, Schlüter in Berlin, Effner in München, Fischer von Erlach in Wien gegenüber den fremden Strömungen eine selbständige Haltung einzunehmen wissen. Pöppelmanns Zwingerbau in Dresden hat beispielsweise einen hoch originellen Zug und bildet den wahrsten Ausdruck des damaligen prachtliebenden sächsischen Hoflebens. Schlüter, das größte Bildhauergenie seiner Zeit, ist vielleicht in seiner Außenarchitektur etwas weniger originell als Pöppelmann, wenn auch immer von eigenster Auffassung, zeigt aber sein großartiges Talent hervorragend in der Schöpfung schöner Innenräume, in denen sich die Skulptur in ausgezeichneter Weise mit der Architektur verbindet. Ebenso geben Fischer von Erlach und Joh. Lukas von Hildebrand in Wien dem Palastbau eine dort bis dahin nicht gekannte Monumentalität und Würde.

Von dieser Seite, von der gegen früher außerordentlich gesteigerten Monumentalität der Bauwerke, muß man den Barockstil auffassen; dann erst ergibt sich für eine größere Anzahl Klassen der Profangebäude, privater wie öffentlicher, eine Großartigkeit in den Abmessungen und in der Bildung der Innenräume, welche die früheren Stilperioden und namentlich die eigentliche deutsche Renaissance niemals erreicht hatten.

Es haben sich in der Barockperiode eine Anzahl Fassadensysteme für die an dieser Stelle hauptsächlich in Betracht kommenden Profangebäude ausgebildet, die sich in den nördlichen und den südlichen Teilen Deutschlands durch ihre Ableitung einerseits von der französisch-holländischen, anderseits von der italienischen Schule unterscheiden. Die italienisch-deutschen Meister in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts bringen an ihren Fassaden meist nur eine äußere Lisenengliederung, seltener eine Pilasterstellung von stärkerer Reliefwirkung für die Hauptgeschosse über einem gequaderten Erdgeschoß zur Anwendung, indes zeigt sich ausnahmsweise doch schon in diesem Kreise die Ausstattung einer Fassade mit gewaltigen, durch vier Stockwerke gehenden Säulen in der gleichmäßigen Achsenteilung des Südens, wie am Palast Czernin in Prag. Die großen Säulen sind hier offenbar als eine Konzession an den nordischen derberen Geschmack aufzufassen. Die Gliederung der Fassaden durch Lisenen, die zuweilen durch kräftige

Quader abgeteilt sind und oben in stark ausladenden Konsolen endigten, findet sich auch in Wien, verbunden mit einer aus oberitalienischen Mustern abgeleiteten Zusammenziehung der übereinanderliegenden Fenster mehrerer Stockwerke zu einem Aufbau.

In Nord- und Mitteldeutschland wirken am Ende des 17. Jahrhunderts meist Holländer und Franzosen, aber auch die hier schaffenden einheimischen Meister, wie Moritz Richter, Vogel u. a., sind von holländischen und französischen Vorbildern abhängig und begnügen sich dementsprechend mit einer etwas mageren Bildung der Außenformen. Es zeigen sich, führt Gurlitt weiter aus, öfter flache Pilaster, durch mehrere Geschosse gehende Erker-Dachaufbauten in Form eines steilen Giebels und stark betonte Portale, wie beispielsweise am Steuergebäude zu Erfurt, von Vogel herrührend. In Berlin gelang es Schlüter, dem Eosander von Goethe im wesentlichen folgte, die holländisch-französische Richtung durch die phantasievollere italienische zurückzudrängen, aber doch nur für kurze Zeit. Dem Königsschlosse daselbst gibt Schlüter durch die großen Säulen der Portale an der Schloßplatzseite und im Hofe einen majestätischen Charakter, während die Rücklagen der Fronten

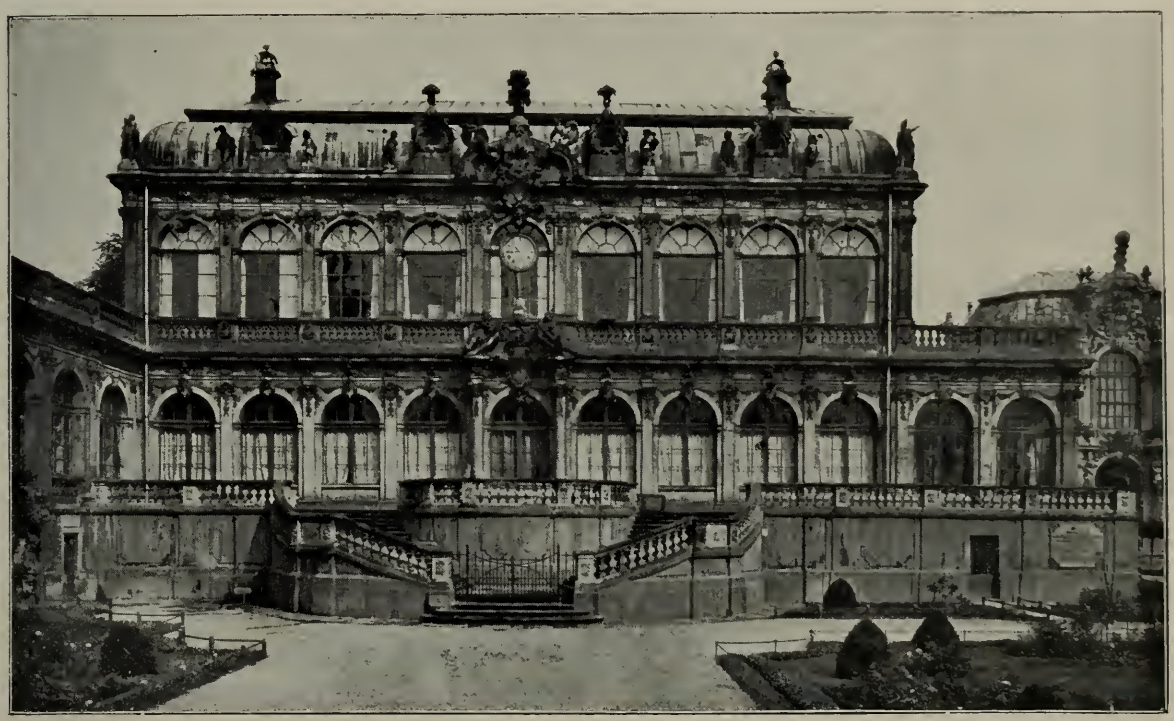


Abb. 246. Südwest-Pavillon des Dresdener Zwingers. Von Matth. Daniel Pöppelmann. (Siehe Seite 370.)

nur durch eine reiche Fensterarchitektur belebt werden. Die Fenster sind durch horizontale Stockwerksgesimse getrennt, und zwischen dieselben sind flache rechteckige Blenden eingeschaltet. Das Portal der Lustgartenseite des Schlosses ist leichter behandelt als das der Schloßplatzseite und steht mehr im Einklang mit den anschließenden Fronten; die Gliederung des Portals ist stockwerkweise durch Pilaster erfolgt. Die Arkaden an den drei Seiten des östlichen Schloßhofes erinnern wieder an die Anlagen älterer deutscher Schlösser. Eosander verwertet am Kuppelturm des Charlottenburger Schlosses berninische Formen in den perspektivisch vertieften Fensterblenden, welche denen am oberen Geschosse des Palazzo Barberini in Rom gleichen; auch sind die Seitenfassaden durch große Halbsäulen mit verkröpften Gebälken und ebenfalls verkröpften stylobatartigen Unterbauten gegliedert. Beim Weiterbau des Königlichen Schlosses in Berlin entfernt sich Eosander nur in der Anlage des großen Triumphbogenportals des Westflügels (Abb. 245) von dem Schlüterschen Bauprogramm; das Portal weist, ähnlich wie es schon etwas früher in Frankreich geschah, auf eine unmittelbare Anlehnung an altrömische Motive hin. Noch gleichzeitig mit Schlüters Tätigkeit gewann die französische Klassik in Berlin wieder Eingang. Am Portal und an der Attika des Zeughauses von Jan de Bodt, am Haupttor des Stadtschlosses zu Potsdam, wie in Dresden am japanischen Palais erkennen wir den Einzug der französischen Klassik.

Hand in Hand mit der immer wachsenden Neigung, sich an der freien Natur zu erfreuen, ging die Anlage von Gartenhäusern innerhalb der großen Parke. Ein größerer Mittelsaal, von kleineren Zimmern umgeben, mehr wurde nicht verlangt. Altane oder offene Terrassen umgaben das Lusthaus. Eine Rennbahn, ein Tiergarten, ein schön gepflegter, mit Blumen, hohen grünen Laubgängen versehener Garten, in dem eine „Grotte" mit oft etwas heimtückischen Wasserkünsten und Marmorbildwerke aller Art nicht fehlen durften, oder gar ein Park mit einem palazzetto, „daß darinnen bisweilen der Herr sein Nachtläger und also in dem Grünen seine Ruhe und Ergötzlichkeit haben kann", gehörte zu den unerläßlichen Ansprüchen, die die Gesamtanlage eines Schlosses zu befriedigen hatte.

Wie Dresden das pomphafteste Gartenhaus (1670—80) im Großen Garten besitzt, so im Zwinger (Abb. 246) das glänzendste Rudiment des am luxuriösesten geplanten Schloßbaues; denn von dem seit etwa 1705 geplanten Schloßbau ist nur der Zwinger, das Werk Pöppelmanns (gest. 1736), ein Vorhof für Ringelstechen, Karussell usw. errichtet worden, ein Werk, das auf der Grenzscheide von Barock zum Rokoko steht.

Reber schreibt deshalb auch ganz berechtigter Weise. Wenn in neuerer Zeit behauptet wurde, daß nach der scharfsinnigen Definition des „Rokoko" von Semper es nicht mehr möglich sei, diese Bezeichnung auf den Zwinger anzuwenden, obwohl ihn Semper selbst — vielleicht nur aus dem früheren flüssigen Gebrauch des Wortes, der erst im Erhärten begriffen ist — als Rokoko benennt, so dürfte dieser Versetzung des Zwingers in den Barockstil doch nur sehr bedingt beizutreten sein. Denn es scheint das große Verdienst des Baues gerade in dem Umstande zu liegen, daß hier mehr als in irgend einer anderen Architekturschöpfung jener Zeit die rein dekorativen Elemente des Rokoko in die Konstruktion hineingewachsen und mithin eigentlich architektonisch geworden sind. Während sonst Barock- und Rokokostil an denselben Gebäuden nebeneinander, aber getrennt ihre Wege gingen, so daß der Architekt etwa unter größerer Sparsamkeit seiner Hilfsmittel dem Dekorateur für nachträgliche Ausschmückung das Feld räumte, faßt hier der Architekt die beiden Aufgaben harmonisch in einer Hand zusammen, indem er von vornherein seine Konstruktion auf den Rokokocharakter berechnet, und die traditionellen Bauglieder aufs innigste mit jenem verbindet. Bei den meisten in Rokoko behandelten Gebäuden kann man sich recht wohl das zierliche Rahmenwerk der Füllungen usw., kurz das Rokoko daran wegdenken, da es zumeist als eine für sich bestehende und auf das Gebäude in struktivem Sinne einflußlose Zutat sich darstellt; an dem Zwinger jedoch, wo die Elemente des Rokoko mit dem Barocken untrennbar verwachsen erscheinen, niemals. Durch diese Einheit aber erhebt sich das Werk ebenso als das bedeutendste seiner Zeit über alles, was Deutschland damals hervorbrachte, wie einst der Otto-Heinrichsbau über die Leistungen der gesamten deutschen Renaissance.

In der Ornamentik geht man allmählich von dem Beschlägstil zu dem schwereren niederländischen Lederkartuschenwerk über. Das Barock liebt es, die Wucht der Ornamentik nach oben und auf einzelne Punkte zu werfen.

Die Anlage der Schauseiten ist natürlich sehr mannigfach, aber im großen und ganzen liebt man es, die Mitte des Gebäudes stark durch Säulen oder Pilaster zu betonen, so daß die sehr wuchtig und reich gebildeten Portale mit den darüberliegenden Bauteilen, dem Balkon, dem Säulenpilasterbau, zusammengezogen werden. Das Erdgeschoß wird gerne leicht gequadert, die Ecken des Gebäudes werden mit Ortsteinen eingefaßt. Über das Hauptgesims und vor dem durchweg übernommenen Mansartdach pflegt sich eine Attika hinzuziehen, die nicht selten Statuen bekrönen. Die Fenster werden von schmalen Gewänden eingefaßt, Konsolen tragen die schweren gebrochenen und geschweiften Verdachungen. Jedenfalls hat gerade in der ersten Barockzeit die deutsche Architektur in der Ausbildung ausdrucksvoller, zugleich eigenartiger Wand- und Giebelgliederungen dekorativen Inhalts niemals mehr geleistet. Die wirklich einheimische Art der Wandgliederung ist wohl die durch Anwendung kräftiger Gesimse, Gebälke mit Triglyphen und durchgekröpfter Pilasterstellungen erreichte, zu welchem System noch der in der Kontur mit gebrochenen Voluten besetzte Giebel gehört, während eine andere, von Holland beeinflußte Fassadenform glatte Ziegel- oder Hausteinflächen zeigt, deren Ecken und Einfassungen durch vortretende profilierte Quader mit gekörneltem Spiegel gebildet werden und deren Fensterstürz durch einen Korbbogen mit einem häufig durch eine Maske verzierten Schlußsteine entlastet wird; zu dieser zweiten Art gehört dann der ebenfalls holländische Treppengiebel, allerdings mit einem deutschen Zusatze von phantastischer Detailbildung. (Ebe VI.)

Die spätere Barockzeit steht dem nicht nach, im Gegenteil. Innendekorationen wie sie Andreas Schlüter, allerdings der Bedeutendste, aber auch Jakob Prandauer in Melk u. a. schufen, weichen in der Entfaltung von Pracht und dem Reichtum der künstlerischen Erfindung

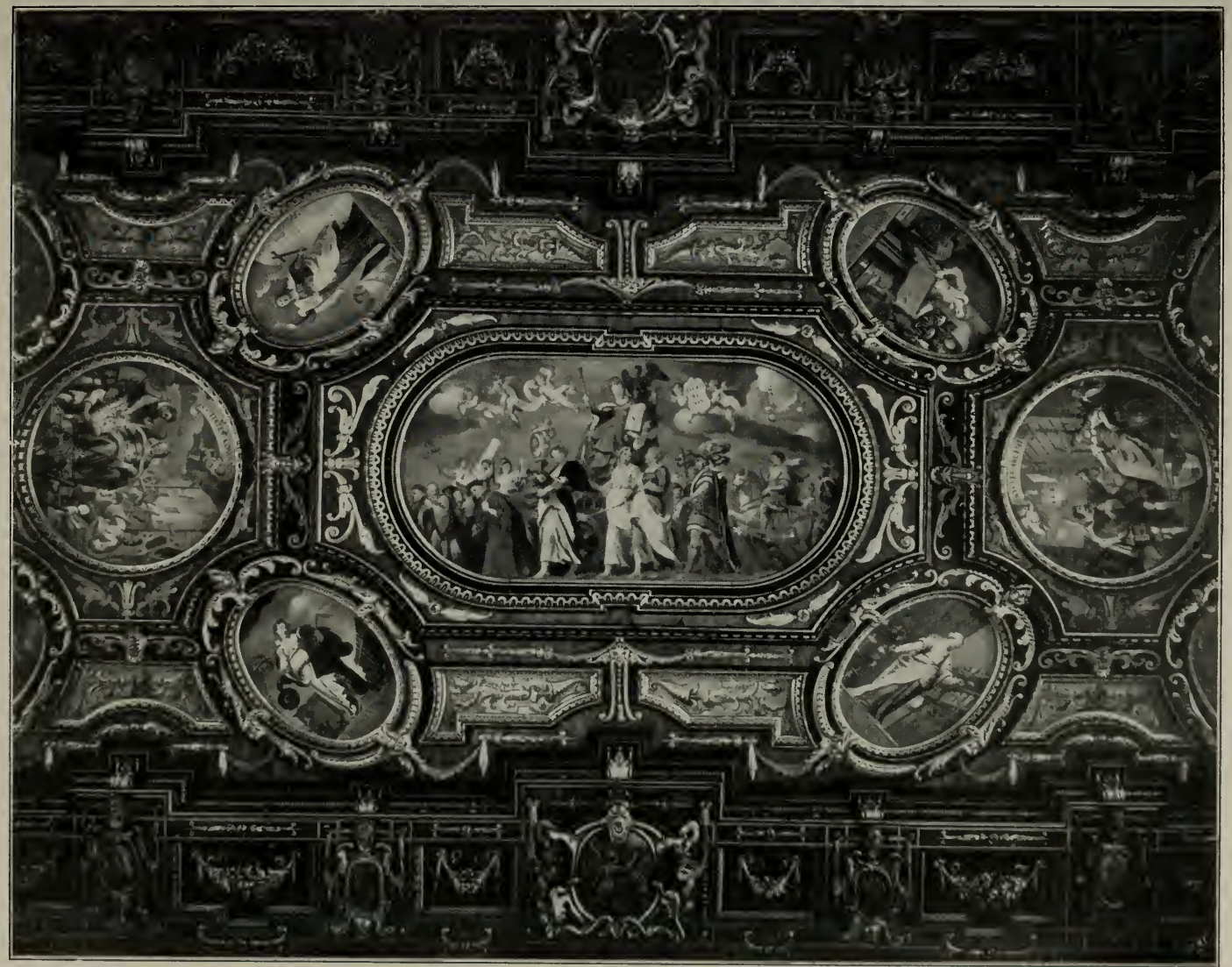


Abb. 217. Saaldecke im Fürstenzimmer des Augsburger Rathauses. Nach einer Photographie von Fr. Hoefle in Augsburg. (Siehe Seite 372.)

keinem Lande. Und gerade in dieser freien künstlerischen Schaffenstätigkeit der Architekten, Bildhauer, Maler, die sich hier alle zu gemeinsamer Tätigkeit verbunden haben, ruht das eigenständige Moment. Anderseits wird niemand leugnen wollen, daß vornehmlich nur die formsichere Handfertigkeit im Zeichnen, Bilden und Malen herrscht. Das höchste erreichen diese Bildhauer-Architekten und Maler-Stukkateure in der berauschenden Gesamtwirkung ihrer in die Augen fallenden Fassaden- und Raumdekorationen, aber bei näherer Betrachtung ihrer Leistungen bleibt nur die Bewunderung vor ihrem virtuosen Können bestehen, ohne eine nachhaltige Befriedigung zu hinterlassen. (Ebe VII.)

Für den Innenbau wird die große Haupttreppe maßgebend, sobald es sich, wie bei den meisten deutschen Schlössern und Palästen, um einen Stockwerkbau handelt. Die Treppe führt in breiter Anlage in mehreren Absätzen direkt zu dem Hauptsaal empor.

Hier entfalteten die deutschen Architekten der Barockzeit zuerst ihr Verständnis für die Prunkliebe ihrer Zeit. Joseph Furttenbach hat in seinem „Newes Itinerarium Italiae“ (1627) und seiner „Architectura civilis“ sämtliche neuen Forderungen festgestellt. Der Bau wird den gesteigerten Bedürfnissen nach Komfort entsprechend vor allem mit breiten, in das Gebäude eingezogenen Treppen versehen, die „gar seuch (hoch) und brait“ sein sollen, ja, „also gebawen werden, daß, da es von nöthen wäre, man gleichsame darüber mit aufgerichtetem Spär hinauff zureiten sich nicht befahren haben sollte.“ Die Haupttreppe soll gleich hinter dem Portico liegen; Dienerstiegen wie Korridore entlasten sie.

Für die Gesamtwirkung der Räume überhaupt sind die konstruktiven Formen und die einzelnen Bauglieder von Bedeutung. Die Deckenbildung beharrt bei der Balken- oder Kassettendecke. Aber das Prinzip der Subordination mußte über die zentrale Gruppierung innerhalb einzelner Teile hinaus zur Betonung des Mittelpunktes der ganzen Decke führen. Die Decke eines Fürstenzimmers im Rathause zu Augsburg (Abb. 247) sucht zwischen beiden Kompositionsarten zu vermitteln: vier zentral gruppierte Teile umgeben das mittlere Oval, das schon seiner kleinen Dimensionen wegen nicht zur Geltung kommt. Ein Meisterwerk freier Komposition ist die prächtige Decke des goldenen Saales im Rathaus zu Augsburg; Kagers (?) Fähigkeit, groß zu disponieren, tritt hier in glänzender Weise zutage. (Bezold, Dehio.) Später hat sich auch in Deutschland Le Brun mit seinen Arbeiten in Versailles und im Louvre bemerkbar gemacht, ohne aber die bedeutendsten deutschen Meister zu unselbständigen Nachahmern zu stempeln.

Die deutschen Architekten schränkten im 17. Jahrhundert den Umfang der Gemälde ein, die zwischen den Feldern und Kasten mit ihren dicken Rahmen und den breiten, starken Akanthusranken zur Abwechselung in die Dekoration eingefügt werden. Mit den schweren, üppigen Blättern und dem Rankenwerk oben an der Decke vereinigten sich, besonders in den Kehlungen, die freien stuckmodellierten Figuren mannigfacher Art. Der begabteste der deutschen Architekten des höchst entwickelten Barock, Andreas Schlüter, geht insofern über die italienischen Vorbilder hinaus, als seine Figuren sich dem ornamentalen Grundzuge in der Deckenkomposition nicht völlig eingliedern, sondern naturalistisch die Linien des Grundornamentes durchbrechen.

Das bürgerliche Wohnhaus behält in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts überwiegend dieselbe Grundrißbildung wie im vorhergehenden, d. h. die schmale und tiefe, durch einen kleinen Hof getrennte und durch einen Gang verbundene Anlage. Die Zeichenbücher der Architekten weisen auch hier manche Änderungen auf, die besonders dadurch hervorgerufen werden, daß der Aufbau, der nach alter deutscher Weise in stark betontem Vertikalismus erfolgte, etwa seit Mitte des 17. Jahrhunderts nicht mehr dem Grundrisse folgt, sondern ihn bestimmt.

Die Symmetrie in der Ausbildung der Räume, ihre Größenverhältnisse und ihre Benutzung, die Anordnung der Türen in einer Flucht spielen eine bestimmende Rolle. In der Raumanordnung, in der Raumausgestaltung, in den Anforderungen an Behaglichkeit, Komfort, Luft und Licht wachsen die Ansprüche dauernd, so daß sie gegen das Ende des 17. Jahrhunderts eine sehr hohe Stufe erreichen. Ein Nürnbergisches Haushaltungsbuch vom Jahre 1703 verlangt z. B. eine Wohnstube, eine Kinderstube, die Prang- und Audienzstube, das Frauenkabinett, das Aufputzzimmer, die Schlafkammern, die Gesindekammern, die Gastkammern, die Speisekammer, das Speisegewölbe, die Küche, das Bad, die im Hause versteckten heimlichen Gemächer mit unten durchspülendem Wasser, Röhrenheizung und Wasserleitung bis in die Küche. Andere Bauherren wünschen noch ein Kabinett mit Miniaturgemälden und eine Galerie mit großen Schildereien. Endlich sei an den Garten erinnert, der von den maßgebenden Architekten jetzt als durchaus nötig gefordert wird. Die Bauordnungen, die im 17. Jahr-

hundert, wenigstens in den Städten, erlassen wurden, sorgten für solide Steinbauten. Die Ziermotive, die Giebel und die Dachordnung folgten wie früher entweder der heimischen Art oder ebenso gerne der italienischen wie der niederländischen Baukunst.

Als Gesamturteil dürfte folgendes treffende Wort wiederholt werden: Erst im Laufe des 17. Jahrhunderts vollzog sich der hochbedeutsame Übergang vom tüchtigen gewissenhaften Baumeister des späten 16. Jahrhunderts zum freischaffenden Architekten, vom Handwerk zum Kunstwerk. Das ist die Stufenleiter, auf der in rascher Folge die deutsche Kunst im Wettstreite mit dem sieggewohnten Auslande aus dürftigen Keimen zu reiner Blüte sich entfaltete. Es ist keine originale Kunst, aber eine selbständig und gewissenhaft durchgearbeitete. (Schmerber.)

Auch in diesem Falle äußern sich, je nach der geographischen Lage, die verschiedenen Einflüsse: im Süden Deutschlands, in Österreich mehr die italienischen, im Norden, besonders in Danzig, die italienisch-niederländischen. Für das Bürgerhaus bleibt der skulpturale und malerische Schmuck im Außenbau durchweg bestehen. Abschließend sei auch an dieser Stelle noch ein Wort über das Bauernhaus gesagt.

Abb. 248. Maske eines sterbenden Kriegers am Zeughause zu Berlin. Von Andreas Schlüter.
(Siehe Seite 374.)

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dringen allmählich die feineren Kunstformen vom Bürgerhaus her auf den ländlichen Zimmerplatz, entwickeln sich dann aber ziemlich selbständig. Die Hochblüte liegt im 17. Jahrhundert; der unheilvolle Krieg hat die Fäden der Überlieferung nicht zu durchreißen vermocht. Künstlerisch stehen die Kernlande, Mainfranken und das alte Henneberg, obenan. Die Nachbargaue Hessen, Thüringen, Schwaben und die Rheinlande gehen von Stufe zu Stufe mit, ohne den ganzen Formenreichtum aufzunehmen, und fallen viel eher ab.

Überall, schreibt Bergner, entzieht sich das Untergeschoß den Kunstformen, Oberbau und Giebel bilden ihr Arbeitsfeld. Die Saumschwelle bezeichnet die Anfangslinie, auch zeitlich. Als man sie seit Mitte des 16. Jahrhunderts gegen das Untergeschoß etwas vorlegte, setzten hier die ersten Zierformen, Rundstäbe, Taubänder, Kehlungen und Zahnschnittgesimse an. Gleichzeitig werden die Trägerköpfe vorgezogen und mit Rundstab und Kehlen profiliert und zwischen diese besondere Füllhölzer eingelegt, so daß der Balkenschluß ungemein scharf und wuchtig erscheint. Am Anfang des 17. Jahrhunderts wird der Eckpfosten mit einem ausgeschnittenen Rund- oder Viereckſäulchen besetzt, das meist die Balusterform der Renaissance, später die gewundene des Barock zeigt und oben wie unten in Spiralen verläuft. Mitte des 17. Jahrhunderts setzt hier statt der Spirale das menschliche Gesicht, die Maske, der Neidkopf ein. Hier findet man auch oft das Datum des Baujahres angebracht. Die Zwischenpfosten schmücken nur vereinzelt Schuppen und Flechtmuster. Auch der Riegel tritt wider alle Erwartung etwas über sein unteres Brüstungsfeld vor und wird an der unteren Kante mit einem Rundstab besetzt, der sich, rechteckig oder halbrund nach unten gebrochen, über die Pfosten fortsetzt und Anlaß zu neuen Ziergliedern gibt. Darüber sehen wir Muscheln, Rosetten, Köpfe sich entfalten, darunter eine strähnige Perücke, die in Kugelreihen endet. Die Strebe erleidet eine merkwürdige Verkümmerung. Wie bemerkt, beherrscht sie ursprünglich,

meist mit Überkreuzung, das ganze Feld. Aber die Kreuzung wird schon Anfang des 16. Jahrhunderts aufgegeben, die obere Strebe rückt höher und höher hinauf und endet als Kopfband, die untere sinkt entsprechend bis zum Fußband oder wird ganz aus dem Brüstungsfeld verdrängt und setzt dann erst auf dem Riegel auf. So zum bloßen Zierglied geworden, nimmt sie im 17. Jahrhundert allgemein eine geschwungene Linie an, wird in der Kontur mit Nasen, Kreisen, Herzen und Spiralen beschnitten oder flach mit einer ausgesprochenen Blattranke belegt, die im Putz lebhaft, aber schmächtig hervortritt. Gerade in den besten Werken ist sie schon Anfang des 17. Jahrhunderts ausschließlich auf das Giebelfeld verdrängt, wo sie im obersten Dreieck als Doppelkreuzstrebe, aber auch sonst als Kreis-, Halbkreis-, Viertelkreisstrebe und in anderen Formen fortlebt.

Die eigentliche Zierstätte bildet jedoch das Brüstungsfeld unter der Fensterreihe.

Hier setzt in den freien quadratischen Feldern das Andreaskreuz ein und beginnt die Strebe zu verdrängen. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts hat es die Brüstung schon ganz gewonnen. Zugleich wird das Kreuz verkünstelt. Es nimmt die Halbkreisform nach oben und unten an und wird zum Bogenkreuz, an den Schenkeln mit Nasen und in der Mitte mit einer Rosette besetzt. Oder die Schenkel werden so breit, daß sie an den Rändern oder in der Mitte Raum zu mannigfachen Ausschneidungen, Herz-, Lilien- und Rautenmustern gewähren, die ebenfalls erst durch Überputzung ihren eigenen Nachdruck gewinnen. Abwechselnd hiermit tritt eine Rautenfüllung auf, die ganz ähnlich wie die Strebe und das Kreuz umrandet und überputzt wird. Die höchste Fülle und Eleganz ist schließlich erreicht, wenn beide, Kreuz und Raute, verbunden, ineinandergeschoben und nun in der erwähnten Weise aufs zierlichste umrandet werden. Der Reiz eines Bauwerkes, dessen ganze Front diese gleichartig-wechselvollen Brüstungsfelder, gehoben durch den weißen Putz, aufweist, kann schlechterdings nicht übertroffen werden.

Weit einfacher wirkt das Haus des Niedersachsen. Das Fachwerk seiner Wände weist außer einem oft üblichen Farbenanstrich oder außer der verschiedenartigen Ausmauerung der Gefache selten eine Verzierung auf. Fast den einzigen Schmuck bilden einfache Schnitzereien und Inschriften auf dem Balken über der großen Tür und die gekreuzten Pferdeköpfe über den Giebeln. In Tirol treffen wir am häufigsten Fassadenmalereien.

Die deutsche Bildhauerei des 17. Jahrhunderts hat uns eine sehr große Fülle von Werken hinterlassen, die aber der Masse nach nicht über ein Mittelmaß sich erheben. Die deutschen Bildhauer ließen das Denken und Fühlen ihrer Epoche in ihren Skulpturen mitspielen, d. h. sie schufen aus ihrer Zeit und für ihre Zeitgenossen.

Überall dasselbe barmherzige und dasselbe kleinlich äußerliche religiöse Leben, dieselbe Zerrissenheit, dieselbe innere Wahrheit und Unwahrheit der Zustände, dieselbe Unselbständigkeit und die Selbstverherrlichung, dasselbe innere gestaltende Erleben der großen Aufgabe des Daseins und dasselbe korrigierende Denken. Wir finden alles in den Werken dieser Meister wieder. Die deutschen Bildhauer des 17. Jahrhunderts schauten weiterhin nicht nur nach rückwärts, sie dürfen nicht schnell mit dem tadelnden Wort Manieristen abgetan werden, denn auch sie bemühten sich mit Erfolg, der Natur neue Geheimnisse abzuringen, alte und neue künstlerische Motive mit selbständigem Geist zu durchtränken und unbeschadet der Anlehnung an verflossene Epochen. Trotzdem — wirklich große Arbeiten zu liefern ist der deutschen Bildhauerkunst, wie gesagt, in dieser Zeit selten beschieden gewesen.

Wenngleich eine genaue Durchforschung des sehr reichen Monumentenbestandes in Deutschland an bemerkenswerten plastischen Werken aus dieser Zeit allmählich mehr herausgeben wird, als wir heute feststellen können, so dürfte es doch sicher sein, daß der bedeutendste Meister auch künftig Andreas Schlüter (1664—1714) bleiben wird. Seine Auffassung beruht auf deutscher und niederländischer Schulung. In allen Werken Schlüters drängt sich der Doppelcharakter der Barockskulpturen zutage. Er sucht mit übertriebener Subjektivität echtes künstlerisches Gefühl und Streben nach äußerem Pomp zu vereinigen. Dieses gilt auch für seine Meisterwerke, das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten wie für die Masken sterbender Krieger am Zeughause zu Berlin (Abb. 248).

Eine neue Richtung in der Geschichte der deutschen Plastik kündet sich an in den Skulpturen etwa eines Raphael Donner (1692—1741), der unter Einwirkung der Antike nach Einfachheit, nach edlem Maße und nach einer gewissen reinen Schönheit mit Erfolg strebte.

Abb. 249. Nürnberger Prunkzimmer des 17. Jahrhunderts.

Für die Ausstattung der Innenräume gelten vor allem zwei Gesichtspunkte: die starke Erhöhung der Säle und Zimmer und die durchweg farbige Dekoration.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bleibt die Bekleidung der Wände der Innenräume mit Holzwerk noch sehr beliebt; reiche Beispiele liefern neben Süddeutschland besonders die Rathäuser der Seestädte. (Abb. 249.)

Ein wahres Prunkstück der Holzschnitzerei bietet etwa die Güldenkammer mit ihren Treppen im Rathaus zu Bremen. Die Güldenkammer selbst ist mit überreichen, phantastischen Schnitzereien, sowie mit bemalten Reliefs und Bilderfriesen ausgestattet; ebenfalls in reichster Schnitzerei ist das Geländer der Wendeltreppe ausgeführt. Das Geländer des Vorplatzes fällt durch seine Hochreliefiguren im Zeitkostüm auf. Lüneburg hat ebenfalls vortreffliche Holzschnitzereien aus dieser Periode aufzuweisen, wie die in der Ratsstube seines Rathauses; namentlich ist die Eingangstür mit den von Baldachinen umgebenen Säulen und dem gotisierenden gebuckelten Laubwerk bemerkenswert. Im Junkerhof zu Erfurt ist auch noch eine barocke Wandtäfelung eines Zimmers vorhanden, mit einer originellen Ausbildung der inneren Fenstersäulen und der damit verbundenen Wandsitze. Im kleinen Saal des Krameramtshauses zu Münster sieht man eine Wandtäfelung mit barockem Bandornament; in Hildesheim eine Tür auf dem Vorsaale des Rathauses, von 1628, mit Beschläge- und Bandornament. (Ebe VI.) In Österreich, das zum Teil völlig von den Schrecknissen des Dreißigjährigen Krieges verschont geblieben, übernahm der reiche Adel schon früher kostspielige italienische Angewohnheiten. Nachdem wieder der Friede eingezogen war, sich die Länder hier und da erholt hatten, die Fürsten durch Aufgaben aller Art, auch kunstgewerbliche, den Wohlstand zu heben versuchten, erwachte eine stetig steigende Prachtliebe, nicht zum mindesten durch das Beispiel, das Frankreich gab. Die Fußböden wurden mit mehrfarbigem Plattenboden oder in kariertem Holzboden, die Wände mit farbigen Marmorplatten oder Marmorstuck belegt, mit Spiegeln von Goldrahmen umspannt, überdeckt, die Decken in Weiß und Gold gehalten, die Gemälde hier wie über den Türen und hohen Fenstern mit tiefen, warm leuchtenden Farben gemalt. Überall flimmert und leuchtet es, wird Licht und Farbe zurückgeworfen. Die Disposition der Wände erfolgt für gewöhnlich in der Art, daß ein hoher Stuckfockel sie umzieht, die Flächen durch Pilasterstellungen abgeteilt werden. Die schlank aufgebauten, mit größeren weißen Scheiben ausgesetzten Fenster umfassen breite Rund- oder Flachbogennischen, so daß

ihnen, verbunden mit den vortretenden Viertelpilastern, eine klare architektonische Einrahmung zuteil wird. Langsam machte man sich von der Vorliebe frei, die Türen besonders reich auszuschmücken. Wenn die eigentliche Renaissance hier ihren ganzen Reichtum an Säulen ausgebreitet hatte, so operiert die frühe Barockzeit lieber mit phantastischem Rollwerk, mit Masken und Figuren aller Art. Dieselbe Freude am Menschen, die auch oben an der Decke Ausdruck zu verschaffen sich bemüht hatte, lebt überall. Allmählich wird die Tür einfacher, architektonischer gestaltet.

Das reife Barock verwendet die Flügeltür, die entsprechend den strengen baukünstlerischen Ansichten, welche den ganzen Innenraum beherrschten, mit Pilaster und Säulenwerk wie rechtwinkligen Gewänden eingerahmt und von einem Fries überdeckt wird. Ein Supraport schmückt das freibleibende Wandstück bis zur Hohlkehle. Die Türen selbst sind in kleinere und größere mit Schnitzerei verzierte Felder übersichtlich eingeteilt. Die oft wundervollen, aus dem Holzkern herausgeschnittenen saftigen Akanthusblätter, Masken, Fabeltiere, Embleme, Initialen sind ein letzter Rest jener überreich verzierten Türen der älteren Jahrzehnte. Die Decke macht die Entwickelung von der Holzkassettendecke zur Stuckdekoration durch. (Abb. 250.)

Eingebaut in die Wand findet sich, aber eigentlich nur des Prunkes halber, der niedrige gerade abgeschlossene Kamin aus Marmor und Sandstein, sonst war der Ofen nach wie vor der gute alte Freund. Der Ofen selbst bleibt in seiner Konstruktion unberührt, nur umziehen ihn wellenförmige Linien, die eckigen Bildungen machen abgerundeten Platz. Der farbige mit großen Fliesen plastisch gearbeitete Dekor weicht der einfach grünen Bleiglasur, und die künstlerische Ausstattung nimmt mehr und mehr ab. Dampfheizungen, eiserne Füllöfen bleiben Kuriosa gleich Fahrstuhl zwischen den Stockwerken.

Wie um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert ein fürstliches Gemach aussah, mag uns ganz allgemein nochmals das Inventar des Herzogs August von Sachsen (gest. 1680) sagen: Das „neue Gemach" wies einen Ofen mit eisenfarbigen Kacheln auf, einen Kamin, eine Auszugstafel, sechzehn grün und braun angestrichene Lehnbänke, zwei rote lederne Stühle, goldene Knospen an der eingefaßten gemalten Decke, ein Waschgefäß. Die Wände waren mit zehn Hirschköpfen und mit Schilden geziert; in der anstoßenden Kammer standen zwei gemalte Himmelbetten mit drei Tritten, gewöhnlich gehörte noch ein Spanbett zur Ausstattung des Schlafzimmers. Das Schlafzimmer des Fürsten war unheizbar. Als er 1659 erkrankte, mußte man das Bett in das heizbare Wohnzimmer schaffen.

Der Herzogin Gemach, so wird die Beschreibung fortgesetzt, enthielt an den Wänden befestigte herumlaufende Bänke und Simse, Leuchter, Auslade und Ofen, eine Tafel und einen Tisch mit Tuch bekleidet, wie auch Lehnbänke. „Ein Schreibstüblein mit ein hölzernes Gegitter, darinnen J. Fürstl. Gnaden Bücher stehen." Gerne wurde der alte Luxusartikel, der Wandteppich, zum Schmucke der Stube verwendet. Später verfügte man über einen ganz anderen Luxus; Chappuceau schrieb 1671, als er die Zimmer der Prinzessin von Anhalt betrat: „Je ne vids jamais rien de plus riche ni de plus élégant, quoy que j'aye veu Cadillac dans son lustre et plusieurs autres. Maisons qui passent pour être les mieux meublées."

Die großen Wandflächen bleiben, wenn wir uns jetzt der Einzelbetrachtung zuwenden, sobald sie aus kostbarem Material hergestellt sind, frei, höchstens wird eine obere kleinere Abteilung mit Stuckornamentik bekleidet oder von Stickereien und Tapeten überzogen.

Die Wirkereien sind in dieser Zeit fast durchweg fremdländischen Ursprungs, obwohl die Regierungen mehrfach, namentlich die von Bayern, Hessen, Pfalz, den Versuch gemacht hatten, sich von dem Auslande frei zu machen.

Die künstlerische Abfolge wird dadurch gegeben, daß zuerst Belgier als Lehrer herangezogen werden, durch die man sich die Technik der echten Wandweberei zu eigen machen wollte. In Kassel wurde „Gewirkt und Lederne Tapzierung oder Ruckdücher" hergestellt und 1627 die Kriegstaten des Herzogs Philipp von Hessen gewirkt. Aber erst das Edikt von Nantes brachte mit den ausgewanderten Franzosen die eigentliche Gobelinwirkerei nach Deutschland. Es entwickelte sich infolgedessen an vielen Orten unseres Vaterlandes eine Anzahl Fabriken, die bedeutenden Umsatz hatten. Neben die farbenreichen Teppiche traten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die leuchtenden Seidenstoffe. Stahlgrüne Atlasvorhänge mit goldgesticktem rotem Taffet gefüttert, zartfarbene Atlasvorhänge mit Seide, braune Sammetvorhänge, mit Gold gestickt, samt rot- und gelbseidenen, mit Gold gewirkten Kränzen zierten die Räume.

Die eigentliche Zimmer-Ausstattung fiel auch in Deutschland, nachdem die Unruhen und die Schäden des 30jährigen Krieges überwunden waren, vor allem dem Tischler zu. Unverkennbar ist ein selbständiges Fortleben struktiver Formen; aber die wirklich guten Arbeiten werden unverkennbar von den Niederlanden in dieser Richtung beeinflußt, besonders im norddeutschen Küstenland. Zumeist bleibt die deutsche Arbeit, auch wo sie sich dem niederländischen Vorbilde anschließt, etwas stärker mit Ornament beladen, besonders ist die Schnitzerei wuchtiger und geht mit starkem Relief über die Flächenwirkung hinaus. (Abb. 251.)

Abb. 250. Die Brandenburgische Kammer im Königlichen Schlosse zu Berlin. Von Andreas Schlüter. Aufnahme von H. Rückwardt in Gr.-Lichterfelde. (Siehe Seite 376.)

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts herrscht noch der Geschmack der Renaissance; allmählich dringen die architektonischen Barockformen, besonders durch die Zeichnungen des holländischen Künstlers Vredeman de Vries, in einer Weise ein, daß die Schränke, Buffets, Gestühle fast wie Häuser im Kleinen erscheinen; denn die Bauglieder werden nicht auf die Möbel übertragen, sondern einfach verkleinert. Zudem beherrscht in Deutschland das damals eigentümliche Ornament, das sogenannte Ohrmuschelornament, lange Zeit das Möbel, und gleichzeitig werden die gedrehten, gerippten, kannelierten, ornamentierten Säulen, die Karyatiden und wildesten Formengestalten beliebt. Allgemach besann man sich jedoch wieder auf die Aufgaben des Tischlers, die in erster Linie darin bestanden, die Bildungen der Baukunst dem natürlichen Formenkreis seines Handwerks anzupassen. In Deutschland waren die Erinnerungen an die Gotik in dieser Hinsicht noch nicht völlig verblaßt, und so erwuchs von neuem eine holzmäßige Arbeitsweise, wobei wir für Norddeutschland den in diesem Hinblick fördernden Einfluß der Niederlande, für Süddeutschland die in dieser Hinsicht hemmende Anlehnung an die italienische Steinarchitektur hervorheben müssen. Ganz allgemein muß man über die ornamentale Ausstattung sagen, daß die Neigung der Spätrenaissance zum Reichen und Bunten durch farbige Bezüge, Schnitzerei und Einlegearbeit weiter entwickelt wird. Die plastischen Ziermotive werden, namentlich durch das Ohrmuschelornament, sehr ver-

waschen und geradezu bizarr ausgebildet. In der Barockperiode vollzieht sich endgültig die Isolierung des Möbels von der Wand. Die Brettkonstruktion tritt deshalb, weil sie das Möbel schwer transportabel macht, hinter die Pfostenkonstruktion zurück. Man will Einzelmöbel, größere Beweglichkeit. Das hängt schon äußerlich mit der im 17. Jahrhundert beginnenden Neigung zu vielteiligen, aber „einheitlichen" Garnituren zusammen. Im Laufe des 17. Jahrhunderts scheidet aus den Zimmern die alte Bank und wird durch ein sofaähnliches, gepolstertes Gestell ersetzt; aus ihm erwächst das gepolsterte Sofa. Das Sofa steht am Tisch wie längs der Wand, unterhalb der Gobelins, der Panneaux oder Spiegel. Wenngleich das Sofa der Bank entwuchs, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß bei seiner Gestaltung der Orient mitwirkte, wie schon der Ausdruck „Ottomane" lehrt. Da jedoch das Sofa bei uns nicht ein Lager schaffen sollte, sondern einen Sitz, so trat es von vornherein zu der Familie der Sessel als eine Polsterbank mit Lehne. (A. G. Meyer.) Zum Sofa gesellen sich vor allem die ständig vermehrten Formen der Stühle, die seit 1680 durchweg eine festere Polsterung bekommen. Der Lehnstuhl wird entweder mit geraden oder gedrehten und geschweiften Pfosten aufgebaut. Die Ständer, die Fußzargen und die Rückenlehne zieren Schnitzerei, oder es wird zwischen die hohen steilen Holzlehnen eine schmale gepolsterte Lehne gespannt; die Sitze werden wohl ebenfalls von Holz oder Geflecht gewesen sein. Als Motive der Schnitzerei erscheinen kraftvoll lappige Akanthusblätter, Blumen, Früchte, Vögel, Amoretten, Embleme. Der gepolsterte und mit Stoff- oder Lederbezügen versehene Armsessel wird ebenfalls über vierkantige Ständer konstruiert, die gerade Armstütze flach beschnitzt, die Ständer der Rücklehne schließen Metallknöpfe ab. Wohl unter dem Einfluß von Frankreich baut man dann Lehnstühle mit leicht geneigter Lehne und bequem ausgeschwungenen Armlehnen. Die Ständer werden immer raffinierter vom Drechsler bearbeitet. Denn ganz allmählich hatte man mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts auch die lange verschmähte Drehbank wieder zum Bau der Sitzmöbel in Anspruch genommen. In die kantigen Ständer werden einzelne gedrechselte Sachen eingelegt, wobei aber mit konstruktivem Verständnis darauf gehalten wird, daß die Stelle, in welche sich Querhölzer einzapfen, vollkantig bleibt. Die Drechselprofile sind zuerst noch von einfachster, spindelförmiger Gestalt; bald nehmen sie kandelaber- oder dockenartige Bildungen an, bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts mit dem beginnenden Barockstil der Drechsler sich noch schwierigere Aufgaben in den schraubenförmig gewundenen Säulen zutraut. (Luthmer.)

Sicher hatte der Stuhl an Leichtigkeit in der Form gewonnen, es blieb ihm aber noch der Charakter des Pomphaften, Feierlichen anhaften. Die eigentlichen „Stühle" versah man für gewöhnlich mit geraden, gedrehten Füßen. Sie hatten denselben Zug zum Steifen. Als Bezüge dienen Leder, Sammet, Seide und bedruckter Kattun. In Norddeutschland wird auch die holländische Sitte, selbst die Ständer mit Tuch zu überziehen, hie und da angenommen.

Die Tischform bleibt insofern dieselbe, als die Füße durch Fußzargen untereinander verbunden werden. Die Tische in einfacheren Bürgerhäusern sind in der Brettkonstruktion aufgebaut, so daß, wie hergebracht, die Stirnwände beschnitzt, geradlinig, später geschweift, konsolenartig endigend bearbeitet und durch Latten untereinander zusammengehalten werden. Die reichen Tischformen hängen in der Barockzeit, also dem späten 17. Jahrhundert, mit den niederländisch-französisch-italienischen Anregungen zusammen. Die Möbelentwürfe Ducerceaus und Vredemans de Vries sind in Deutschland sehr wohl bekannt gewesen. Der Geschmack Ludwigs XIV. wird für ganz Deutschland, der Hollands insbesondere für Norddeutschland bestimmend, so daß die Tischformen, die hier gültig sind, sich auch in der Ausstattung der Schlösser und reichen Bürgerhäuser wiederfinden.

Anders verhält es sich mit dem Schrank und der Truhe, denn beide Möbelformen zählen zu den, man möchte sagen, persönlich empfundenen Möbelformen Deutschlands. Gerade im Schrank haben die deutschen Tischler, vorwiegend die norddeutschen, außerordentlich schöne Werke geschaffen. Der Aufbau erfolgt im wesentlichen in der Art, daß auf drei oder sechs kugligen Füßen ein truhenhafter Aufbau steht; über diesem erhebt sich der ungeteilt angeordnete eigentliche Schrankkörper, den drei Pilaster oder

Abb. 251. Brautkammer im Schloß zu Berlin. Die Wanddekoration stammt aus der Zeit Friedrichs I. Aufnahme von H. Rückwardt in Gr.-Lichterfelde. (Siehe Seite 376.)

Säulen derartig gliedern, daß die mittlere Strebe die Schlagseite bildet; zwischen ihnen sind die hohen Türen eingespannt. Über den Kapitälen findet keine Verkröpfung der Hauptgesimsglieder statt; dafür wird meist die Mitte durch einen breiten Kropf hervorgehoben, dem man im Osten, in Danzig, einen kleinen Giebel aufzusetzen liebt.

In der Schnitzerei spielt die Akanthusranke die Hauptrolle. Bei ausdrucksvollem Relief ist sie ins Krautige, Blattreiche ausgeartet. In dem Rahmenwerk der Füllungen wird bald die Flammleiste beliebt, deren mechanische Herstellung von Hans Schwanhard (gest. 1621)

erfunden worden war. Die Füllungen pflegen im Norden mit schön gemasertem Wurzelholz glatt fourniert zu sein; in Mitteldeutschland bevorzugt man ornamentale und figürliche Einlagen in Zinn, Elfenbein, Schildpatt und ähnlichem, ein blasser Reflex der Arbeiten des Franzosen Boulle. (Luthmer.) Als besonders wichtig und charakteristisch muß die Verwendung des Fourniers betont werden.

Im Barock setzte die Neigung zum Brechen und Biegen der Flächen und Kanten stark ein. Die Holzfaser wird dadurch in einer Weise durchschnitten, daß sie sich dem Auge nicht mehr so angenehm wirkend darbietet wie beim geraden Schnitt oder bei der Hobelung.

Deshalb bekleidete man diese Partien mit Fournier. Außer den geschnitzten Kapitälen und den Zieraten am Fries oder Aufsatz ist das gesamte Möbel mit der Fourniture überkleidet, die mit sehr hoher Meisterschaft gehandhabt wurde; denn gerade die Spiegel der stark hervortretenden Schranktüren sind vielfach in geschweiften Linien verkröpft. Die Vorzüge der Furnierung bestehen darin, daß die Arbeiten ein geringeres Gewicht erhalten, weil die Hauptmasse aus leichtem Holz verfertigt werden kann. Durch die Fourniere und deren beliebige Zusammenstellung läßt sich ferner eine symmetrische und regelmäßige Anordnung treffen, die bei der Verwendung von massiven Hölzern unmöglich ist. Endlich kann man Maser und andere schön gezeichnete Holzstücke, die aber eben nichts als die Zeichnung für sich haben, ihrer Materie nach aber fast unverwendbar wären, mit großem Vorteil anwenden. (Olbrich.)

Als schwer, pomphaft, reich, gediegen und kunstvoll erscheinen diese Schränke für die großen Räume der Barockzeit sehr geeignet.

Neben den Schrank tritt noch einmal die Truhe, in deren künstlerischer Bearbeitung der Süden trotz vortrefflicher Leistungen im Norden Deutschlands diesen im Gegensatz zum Schrank übertrifft. Der norddeutsche Schrank gehört den späten, die letzte Blütezeit der Truhe den frühen Jahrzehnten des Jahrhunderts an.

Die Truhe ruht nach wie vor auf brettartigen breiten Füßen. Die noch immer geradlinig gehaltene Front wird von Pilastern oder Säulen gegliedert, die halbrund geschlossene flache Nischen einschließen. Im Süden liebt man, alle Teile, auch die Architekturen, mit Intarsien, reich gemasertem Fournier, mit ausgesägtem und aufgelegtem Ornament zu verzieren, während im Norden das beschnitzte Eichenholz als Reliefschmuck vorgezogen wird.

Als Prachtmöbel von vorwiegend künstlicher und künstlerischer Beschaffenheit behaupten sich in erster Reihe die „Kunstschränke“ nahezu bis zum Schluß des Jahrhunderts, freilich nicht ohne zugleich eine den Wandlungen des Geschmacks gemäße Fort- und Umbildung durchzumachen.

Alle mit diesen Wandlungen verbundenen Erfindungen innerhalb des Betriebes wurden mit der größten Sorgfalt verwertet. Sowohl in Verfertigung dieser Geräte, als auch in solchen Erfindungen, bewahrten insbesondere Augsburg und Nürnberg ihren wohlbegründeten Ruf. So unter anderem wurde in Nürnberg durch den Schreiner (?) Jacob Hepner (bis 1649) „das geflammte (wellige) Hobeln in Eben- und anderer Holzarbeit erstlich anhero gebracht, und davon schöne Kästlein, Rahmen und anderes gemacht,“ und in Augsburg damit begonnen, Schränke, Truhen u. a. „mit künstlichen Überzügen von vergoldetem Pappendeckel, (bunten) Spitteln von Seidenzeugen u. dgl. zu verzieren,“ in welcher Arbeit sich um das Jahr 1636 die dortigen Futteralmacher Zacharias und Salomo Bruglocher namentlich hervortaten. Zudem erfreuten sich daselbst als Verfertiger von Kunstschränken eines ausgezeichneten Rufes (um 1623) Georg Härtel, und mehr noch die Schreiner Melchior Baumgärtner, Heinrich Eichler von Lippstadt in Meißen (1637—1719), Christoph Ellrich (1637—1719) und Johannes Man (1679—1754). Härtel arbeitete einen Schrank, den die Stadt zum Geschenk für Gustav Adolf von Schweden um 9750 Gulden erwarb. Die anderen verfertigten außer derartigen Schränken auch Tische, vornehmlich „Schreibtische“, Spiegelrähme u. dgl. m.; Eichler und Ellrich auch künstliche Uhr- und Orgelwerke, und „wußten Perlenmutter, Steine und Glas so künstlich zu behandeln, auszuschneiden und einzufassen, daß sie dadurch Landschaften, Laubwerk und Früchte auf eine ziemlich natürliche Art hervorbrachten.“ (Weiß.)

Erst in der reifen Barockzeit, um 1700, kommen die nach Boulles Art mit Marketerie reich gezierten Ziertruhen und -koffer auch in Deutschland in Mode. Ganz allgemein darf man sagen, daß mit der eigentlichen Barockzeit die Truhe aus dem reichen Haushalte verschwindet und der Kommode ihren Platz einräumen muß. Denn jedes Möbel soll bequemer werden, und es zieht sich leichter eine Schublade auf, als daß man sich bückt und in einem Einraum sucht.

Die Zusammensetzung des Mobiliars wird immer mannigfaltiger. Schreibtische mit kommodenartigem Unterbau oder zierlichem Aufsatz auf großer Platte; Spieltische,

Konsolentische, kleine Nipptische, Lesepulte, Kaminschirme mit beschnitztem Rahmenwerk u. dgl. m. geben den hohen und weiten Räumen den Charakter behaglicher Pracht. Im Speisezimmer steht als besonderes Möbel das Büfett, das allmählich vom Süden nach dem Norden vorgedrungen ist. Ein breiter schrankartiger Unterbau trägt einspringend entweder auf gedrehten oder balusterähnlichen Trägern oder unmittelbar aufruhend einen Aufbau. Der Dekor wird in Süddeutschland gern der Intarsia, im Norden dem Schnitzmesser überlassen.

Die Einlegearbeit hatte im 17. Jahrhundert an Beliebtheit nichts eingebüßt, verlor aber, da sie die verschiedenartigsten Stoffe, Schildpatt, farbiges Gestein, Perlmutter und dergleichen verwandte, gar bald ihren schlichten und vornehmen Charakter. Sie verfiel allmählich und artete in äußeren Prunk aus, wie zahlreiche Arbeiten dieser Art bezeugen, die während des 17. Jahrhunderts und späterhin, besonders in Nürnberg und Augsburg, angefertigt wurden und einen hohen Ruf genossen zu haben scheinen, wie uns das nachfolgende Zeugnis des alten Weigel in seinem 1698 zu Regensburg erschienenen Buche, „Abbild- und Beschreibung der Gemeinnützlichen Stände von dem Regenten bis auf die Künstler und Handwerker," beweist. „Wie dann," so sagt Weigel von solch eingelegter Arbeit, „von Stein, Perl-Mutter, der Natur ähnlich gefärntem Holz ganze Landschäfftlein, trefflichstes Laubwerk, natürlichste Blumen und Früchten präsentiert werden zu Augspurg, sonderlich bey Herren Eichler und Ellrich, nach der Wahl mit Verwunderung zu sehen und zu bekommen die herrlichste Contoir, alle auf Englische Manier in zierlichem Format und unglaublicher Commodität gemacht; item Spieltisch, Spiegelrahmen, Schreibtisch, Pult, wie sie nur immer zu ersinnen."

Kann man auch in den Arbeiten dieser Meister noch immerhin eine gewisse Originalität erkennen, so verschwand dieselbe mehr und mehr, seitdem die Boullearbeit in Deutschland Wurzel schlug und mit ihrem Zuge ins Prunkende und Anspruchsvolle, der ganz im Einklange mit dem Charakter der Zeit stand, die gesamte deutsche Möbeltischlerei bis tief ins 18. Jahrhundert hinein beherrschte. (Scherer.)

Neben den großen Schränken stand auf dem Vorplatz eines norddeutschen Hauses die Leinwandpresse. Sie besteht aus einem kleinen stark gebauten vierbeinigen Tisch mit einer Schublade und einem hochstehenden Rahmen, in dem die Schraube läuft, die die zwischen glatte Bretter gelegte Wäsche preßt und glättet; das obere Querholz bekrönt ein Aufsatz, Drechslerarbeit und Schnitzerei zieren das nützliche Möbel.

Noch einen Raum haben wir zu betreten, das Schlafzimmer. Das Bett, das nach wie vor in jedem Zimmer aufgeschlagen wurde, verliert allmählich seinen hausähnlichen Charakter und wird mobiler.

In den Anfang des 17. Jahrhunderts etwa gehört das wunderbare Prachtbett des Nürnberger Patriziers Paul Scheurl. Dieses Prunkstück aus Ebenholz und Alabaster läßt selbst die Entwürfe Flötners hinter sich. Es zeigt eine an Vorder- wie Hinterhaupt mit fast beispielloser Üppigkeit behandelte Spätrenaissance-Architektur, die mit Schneckengiebeln, Figuren, Nischen, Obelisken und Voluteneudungen an allen möglichen Teilen verziert ist. Der sehr niedrige Bettrahmen ruht auf alabasternen Sphinxen; über den Ecken erheben sich Kandelabersäulen mit Chimären auf den korinthischen Kapitälen, die zwischen sich den geschweiften Betthimmel aufnehmen. (Luthmer.)

Will man hier den Gegensatz von Stadt und Land, Süd- und Norddeutschland markieren, so ist es nicht uninteressant, auf das Bett des reichen Dithmarsischen Bauern M. Sven einen Blick zu werfen; es ist noch nach alter Art aufgebaut, wie ein Holzzimmer im Zimmer, hier Brett-, dort Pfostenkonstruktion.

Das Bettgestell verschwindet allgemach mehr und mehr unter reichen Stoffen, auch der Betthimmel wird mit den umhüllenden Vorhängen inniger verbunden; nur das Kopf- und Fußgestell bleibt dem Tischler, Schnitzer, Intarsiator überlassen. Im großen und ganzen wird auch hier der Weg eingeschlagen, den wir überall erkennen konnten, daß der Architekt, der bisher in der Schreinerei so sehr stark mitredete, dem Tischler weicht. Auch in Deutschlands Schlössern trennt man hier und da das Bett durch eine Barriere von dem eigentlichen Zimmer.

Der Menge der Betschemel, der Handtuchhalter, der Brotbretter, der Spiegelrahmen, der hölzernen Armleuchter und ähnlicher kleiner Ausstattungsgegenstände sei nur mit diesen Worten gedacht.

In allen Zimmern hingen jetzt Gemälde. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts werden besonders in Süddeutschland die Rahmen gerne in der Gestalt eines kleinen Epitaphiums gehalten; allmählich dringen aber immer stärker, von Italien und Frankreich

beeinflußt, vorab in Süd- und Mitteldeutschland, die breiten viereckigen Rahmen, aus starkem vollem Blatt-, Frucht- und Muschelwerk gebildet, ein, während in Norddeutschland der einfache dunkle, häufig fournierte, aus Kehlungen und Leisten zusammengesetzte holländische Bilderrahmen sich Bürgerrechte erwirbt.

Im Schlafzimmer und in der Prunkstube werden wohl gleichermaßen die vielen kleineren und größeren Kassetten, Kunstschränkchen ihre Aufstellung gefunden haben, denen auch im 17. Jahrhundert sämtliche Kunstgewerbler ihre Aufmerksamkeit zuwandten; denn gerade diese Epoche liebte die mechanischen Künsteleien, wie wir noch sehen werden, ganz besonders. An diesen Kästchen und Schränkchen hatte, wie ganz allgemein an der gesamten kunstgewerblichen und künstlerischen Ausstattung der Zimmer, der Elfenbeinschnitzer einen erheblichen Anteil, ja es kommt vor, daß kleine Schränke ganz aus Elfenbein hergestellt werden. Deutschland scheint nach der Zahl der erhaltenen Kunstwerke die Arbeiten in Elfenbein ganz besonders geliebt zu haben. In den altberühmten Städten deutscher Kunst, in Nürnberg und Augsburg, wurden am besten die Traditionen der Glanzzeit durch die Armut des Dreißigjährigen Krieges hindurch bis in die Zeit des neuen Erstarkens bewahrt. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts schildert P. v. Stetten Augsburg als einen Sammelplatz von Liebhabern, die Geschmack und Einsicht hatten.

Das Elfenbein stellte man zunächst und mit Vorliebe in den Dienst des Trinkgeschirres, indem man den hohlen Zahn noch weitete, beschnitzte und in Gold faßte. Der weiße matte Glanz des Elfenbeins verband sich prachtvoll mit dem Schimmer des Goldes, und das Material erwies sich als sehr gefügig der Freude an weichen gerundeten Linien und Formen. Schneller und lebenswirklicher als im Metall ließ sich in Elfenbein der blut- und glutvollen Sinnlichkeit dieser Tage durch Schilderungen aus dem Reiche des Bacchus und der Venus genügen. (Abb. 252.)

Von der Gunst der Höfe gefördert, wie im folgenden Jahrhundert das Porzellan, erhob sich die Elfenbeinindustrie rasch zur Blüte. Es wurde in so hohem Maße das bevorzugte Material der Mode, daß zahlreiche Mitglieder des österreichischen, brandenburgischen, sächsischen und namentlich des bayrischen Fürstenhauses selbst sich der Herstellung geschnitzter und gedrechselter Elfenbeingeräte widmeten. Eine typische Gefäßform des geschnitzten Elfenbeingeräts gibt ein Humpen aus dem Berliner Kunstgewerbemuseum wieder. Sie ist aus der Verwendung zylindrischer, in einem Stück gearbeiteter Abschnitte von ganzen Zähnen entstanden. Diese Form hat auf die gleichzeitige Goldschmiedekunst einen nicht gerade vorteilhaften Einfluß geübt. Der Elfenbeinmantel ist in der Regel mit vergoldeter Silberfassung versehen. Die Darstellungen der meist hoch herausgearbeiteten Reliefs werden mit Vorliebe der klassischen Mythologie entnommen. Wohl nur in den seltneren Fällen hat man es mit eigenen Kompositionen der Elfenbeinkünstler zu tun. Häufiger haben die Kupferstiche holländischer und italienischer Meister als Vorbilder gedient. (Pabst 1893.)

Doch nicht nur in Reliefarbeiten, sondern auch in freistehenden Gruppen, die sich gewöhnlich aus zwei bis drei Figuren zusammensetzen, glänzten die besten Künstler dieser Zeit, wie etwa Georg Petel, Strauß, Matthias Rauchmüller, Link, Ignaz Elhafen, Melchior Barthel, Balthasar Permoser usw., von denen allerdings einige bereits ins Rokoko hinüberführen. Das Gebiet dieser Schnitzer erstreckte sich weithin über die Darstellung allegorischer Szenen und Figuren (wie „Wiedererweckung der Kunst", Jahreszeiten, Kruzifixe, Madonnen, Porträtmedaillons und -Köpfe) bis zu Stockgriffen, Fächergestellen und derlei Dingen mehr.

Eine besondere Abart der Elfenbeinschnitzerei findet sich wohl zuerst in Sachsen, dann überall in Deutschland in kleinen Figürchen, wie Schuhflickern, Töpfern, Bettlern, Spitzenklöpplerinnen, die mit Gold, Edelsteinen und Email reich verziert wurden.

Die meisten dieser Arbeiten zeichnen sich durch eine hervorragende Geschicklichkeit in der Behandlung des Elfenbeins aus, die sich mit einem fein ausgebildeten plastischen Gefühl, dem Erbteil der Renaissance, aufs glücklichste verbindet. Die Grenzen, welche die Natur des Materials den Künstlern zog, scheinen ihre Phantasie nicht nur nicht gehemmt, sondern oft sogar zu ganz besonderem Schwung und außerordentlichen Leistungen angespornt zu haben. In solchen Werken offenbart sich eine unvergleichliche technische Fertigkeit, verbunden mit einem hervorragenden Kompositionstalent.

Bewundernswert ist nicht minder die Sicherheit, mit der die Elfenbeinschnitzer jener Zeit die Reliefbildnerei vom zartesten Flachrelief, das die Umrisse der Zeichnung weich und fast unmerklich im Grunde verlaufen läßt, bis zum stärksten Hochrelief, wobei die Figuren oft völlig unterschnitten und frei herausgearbeitet sind, beherrschen.

Der Grundcharakter aller dieser Reliefs ist daher ein völlig malerischer. Dieser malerische Charakter bildet eben eine Eigentümlichkeit der gesamten Skulptur jener Zeit, die jedoch, da die Mehrzahl ihrer Werke, sowohl der Groß- wie der Kleinplastik, vor allem dekorativen Zwecken diente, keineswegs tadelnswert, sondern eher innerlich berechtigt und deshalb geradezu als ein Vorzug erscheint.

Aber auch in rein technischer Hinsicht folgt, schreibt Scherer weiter, die Elfenbeinskulptur der Barockzeit ganz den Grundsätzen der monumentalen Plastik. Es genügt ein Blick auf die Elfenbeinwerke dieser Epoche, um sofort zu erkennen, wie nahe sie den Marmorskulpturen ihrer Zeit verwandt erscheinen. Das läßt sich besonders bei nackten Figuren erkennen, für die ja das Elfenbein mit seinem warmen und milden Ton, seinem sanften und weichen Glanz und seiner an die menschliche Haut erinnernden Textur noch ungleich besser als der Marmor sich eignete. In richtiger Erkenntnis dieser besonderen Vorzüge ihres Materials haben daher die Elfenbeinschnitzer mit Vorliebe nackte Figuren dargestellt, bei denen sie auch zugleich ihre Meisterschaft in der Beherrschung der Körper-

Abb. 252. Elfenbeinbecher im Fugger-Museum zu Augsburg.
Nach einer Photographie von Fr. Hoefle in Augsburg. (Siehe Seite 382.)

formen im glänzendsten Lichte zeigen konnten. Aus demselben Grunde durften sie zugleich auf das Hilfsmittel der Farbe verzichten, und der Verzicht darauf muß für die Elfenbeinarbeiten des Barockstils als feste Regel gelten.

Gelegentlich dieser Schnitzereien in Elfenbein sei auch der Arbeiten aus Bernstein gedacht, die gegen die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts beliebter und vorab in Danzig gefertigt wurden. Man schnitzte und drehte auf der Hobelbank das durchsichtige warmgetönte Harz und montierte die Arbeiten ebenso wie die in Bein mit Edelmetall. Diese Gegenstände bestanden teils in völlig runde behandelten Figuren, einzeln oder zu Gruppen verbunden, und in halberhobenen Arbeiten, teils in mancherlei Geräten, als Schalen, Flaschen, Krügen, Pokalen, Dosen, Kästchen, Schränkchen u. a., teils auch in bloß künstlichen Drechselein und in eigentlichen Schaustücken, letztere mehrfach in der Form von ganz frei durchgebildeten Landschaften, untermischt mit Baulichkeiten, bisweilen von ziemlichem Umfange. Da der Bernstein nur selten in größeren Stücken gefunden wird, erforderte die Herstellung von ausgedehnteren Werken eine Zusammenfügung aus Einzelteilen. Sie ward mit äußerstem Geschick ausgeübt, und dabei dann mehrenteils auch die verschiedene Färbung des Stoffs zu einem gleichsam malerischen Wechsel mit nicht minderer Gewandtheit verwertet.

Häufiger noch als Elfenbein wurde Hirschhorn zu den im 17. Jahrhundert sehr beliebten Jagdkannen und -schüsseln verarbeitet.

Ein besonders hervorragendes Stück von der Hand Michael Mauchers (1646 bis nach 1693) ist nach Weiß die große ovale Schüssel nebst der dazu gehörigen Kanne im Hohenlohe-schen Familienbesitz zu Neuenstein. In der Mitte befindet sich die hier bei solchen Schüsseln

sehr beliebte Darstellung der Verwandlung des Aktäon, die die fehlenden Jagdbilder zu ersetzen und auf den Zweck der Schüssel hinzudeuten bestimmt ist. Es folgen dann an der inneren Wölbung sechs weitere, durch schräg gestellte Säulen voneinander getrennte mythologische Szenen und endlich am Rande in sechs größeren ovalen Feldern wiederum solche Szenen, zwischen denen kleinere Bilder angebracht sind. — Von den Materialien, die beschnitzt wurden, sei noch des Perlmutters Erwähnung getan, aus dem in Relief Medaillons und anderes mehr geschnitzt wurden.

Zu der Elfenbeinschnitzerei gesellt sich in Deutschland die Kunstdrechslerei in Elfenbein. Die Drechslerkunst hatte sich, wie wir bei der Besprechung der Möbel bereits sahen, seit etwa dem Beginne des 17. Jahrhunderts wieder geregt und gelangte zu ganz erstaunlichen Leistungen. Sie wurde eine Liebhaberei der Fürsten und des Adels, der fast leidenschaftlich gehuldigt wurde.

Die wichtigste technische Pflege erhielt das Drechseln in dem kunstreichen Nürnberg. Von den Handwerkerfamilien überragte alle andern die der Zick. Das berühmteste Mitglied dieser Familie war Lorenz Zick (1594—1666). Er exzellierte vornehmlich in gebuckelten und gedrehten Pokalen, Schiffen, durchbrochenen Gefäßen und in den sogenannten „Contrefait-Büchsen", d. h. zwei ineinanderliegenden, aus einem einzigen Stück Elfenbein herausgedrehten, ovalen Büchsen. (Scherer.) Die Arbeiten können nur als technische Künsteleien bewundert, oder besser angestaunt werden.

Hand in Hand ging mit der Kunstdrechslerei eine Kleinkunst, deren Wert allein in ihrer Kleinheit beruhte. Leop. Ronner (1550—1630) schnitt einmal ein paar Würfel von gewöhnlicher Größe, die ein ganzes Brettspiel in sich bargen, und Oswald Nerlinger zu Ravensburg drehte 1500 elfenbeinerne Becherchen, die man in ein einziges Pfefferkorn stecken konnte. Auch „künstelte" er einen kleinen Pokal aus einem Pfefferkorn mit Füßen und Deckel von reinem Golde, und darin andere kleinere Becher oder Kelchlein, die mit dem Dreheisen aus reinem Gold poliert, jedoch deren nur dreihundert, weil das Gold sich nicht so subtil als Elfenbein ausgraben läßt.

Verwandten Charakters sind gewisse andere Kuriositäten aus Elfenbein, wie z. B. durchbrochene Würfel, die, aus einem Stück gearbeitet, zu vier oder fünf ineinanderstecken, ferner zierliche Türmchen mit Wandungen aus sehr feinen Schienen, die bei der leisesten Berührung in zitternde Bewegung geraten, endlich winzige Spinnrädchen und sog. Dreifaltigkeitsringe, d. h. drei aus einem Stück gearbeitete Ringe, die sich schlangenförmig umeinanderwinden, ohne einander zu berühren. Solche Ringe wurden gegen Ende des 17. Jahrhunderts zuerst von Stefan Zick (gest. 1715), dem Sohne Lorenz Zicks, und später wieder besonders von David Zick, einem jüngeren Verwandten jenes (gest. 1777), in Elfenbein gefertigt. (Scherer.)

Nicht minder liebte man es, das Elfenbein als Intarsia in das Holz der Schießwaffen einzulegen. Ganze Jagdzüge und Schlachten finden wir in reizvoller Einlegearbeit auf den langen Schäften und Läufen der Gewehre, Pistolen und Faustlinge geschildert. Nach den noch in großer Zahl erhaltenen Waffen dieser Art muß die Liebhaberei für diese Prunkwaffen außerordentlich verbreitet gewesen sein. Das Schnitzmesser wandte sich aber nicht nur weichen, sondern auch recht harten Materialien, sogar dem Eisen zu. Damals begann man zuerst kleine Statuetten, Degengefäße, Pistolenbeschläge, Medaillons mit Reliefs aus Eisen zu schneiden. Meister Leygebe (1630—1683) war vor allen andern bekannt.

Die Technik der Eisenschmiedekunst begann aber gerade im 17. Jahrhundert dadurch wesentlich andere Pfade zu gehen, daß die Steinkohlen Verwendung fanden, die Zementstahlfabrikation fabrikmäßig verwendet wurde.

Die Schmiedekunst bleibt während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im wesentlichen bei den überlieferten Formen stehen. Nach wie vor setzt man die Gitter aus glatten, in schönen Spiralen gezogenen Rundstäben zusammen, aber man sieht jetzt auch häufiger aneinander gereihte Muster, die eine teppichartige Wirkung ergeben. Die Stäbe werden hin und wieder ganz flachgeschlagen, der Blätter- und Blumenschmuck wird nicht angeschweißt, sondern aus den flach gehämmerten Stäben gebildet und dem Ornament wie den Stäben durch eingehauenes Ornament erhöhtes Leben gegeben. Man schmückt die Gitter mit der Spindelblume, bei der um einen spindelförmigen Draht dünne gebogene Rundstäbe oder schmale, schilfförmige Blätter im Kreise angeordnet sind. Die Veränderung dieser runden Stäbe in flache brachte eine anders geartete weichliche, verschwommene Ornamentik, wie wir sie als Ohrmuschelstil in der Geschichte des Möbels kennen gelernt haben. Gegen das Ende des Jahrhunderts macht sich das Streben bemerkbar, mit einzelnen Schmuckteilen aus der Ebene herauszutreten, die Blumen und

Blätter werden runder getrieben und häufig die Schnittstellen der Stäbe und auch die Schweißstellen durch Blätter, Blumen und Rosetten maskiert, die aus Eisenblech geschnitten, getrieben und aufgesetzt sind. Der Akanthus wird das beherrschende Ornament. Die Kleinarbeiten des Stiles, wie Beschläge, Schlösser, Schlüssel, Klopfer usw., verwenden den Akanthus in getriebener, gravierter, geschmiedeter oder geschnittener Form. Bei den gravierten Arbeiten ist der Grund zwischen den Akanthusranken häufig blau angelassen. Gewöhnlich pflegt die ganze Fläche mit verschlungenen Akanthusranken, die sich zu Spiralen aufrollen und mit Masken und Halbfiguren wie beim Gitterwerk geziert sind, gefüllt zu sein. (Brüning.)

Beim Ausbau des Hauses tritt die Schmiedekunst allerdings allmählich insofern zurück, als man seit etwa 1650 ständig mehr auf die Bänder und kunstvollen Schlösser der Zimmertüren, Schranktüren und Truhen verzichtete.

Mit der Herrschaft der italienischen Barockarchitektur über alle übrigen Künste und Gewerbe unterwarf sich, teilt uns im weiteren Ilg mit, auch die künstlerische Gestaltung des Gitters dem Typus des Baulichen, streifte das an textile Prinzipien Gemahnende seiner bisherigen Erscheinung ab. Stilistisch genommen mußte der dem Gitter natürlich immer bleibende Charakter des Durchbrochenen mit der Idee des Ungeteilten in der Architektur einen Widerspruch bilden, anderseits aber harmonierte wieder die Eignung des hämmerbaren Metalles zum Schnörkelwerk und zur Kurve überhaupt mit den verwandten Eigenschaften des gleichzeitigen Baustiles.

Eben dieser architektonische Charakter des barocken Eisengitters veranlaßte aber auch eine Umänderung in der Form des Stabwerkes. Der architektonische Pilaster wird transparent dargestellt, indem man den Raum zwischen zwei Einfassungsleisten mit dünnem Schnörkelwerk füllte, dazu kommen getriebene, aus Blech geformte Kapitäle, Vasen, ebenso plastische Wappen; den oberen Abschluß bildet in der Regel beim Tore der Voluten-zirkel des römischen Jesuitenstiles. (Abb. 253.) Das alte Füllungsmotiv der Ranke

Abb. 253. Barockgitter. Nach einer Photographie von Fritz Hoefle, Hofphotograph in Augsburg.

tritt anfänglich noch auf, später das Motiv des rautenförmigen Netzes. Die Blumen werden in zierlicher Weise zu Buketts und Girlanden gewunden; daneben tritt das Motiv der ausgeschnittenen Decke mit angehängten Quasten in Blecharbeit auf.

Eine besondere Gruppe von Schmiedewerken dieser Zeit bilden, schreibt Brüning, die perspektivischen Gitter, von denen eines der ersten für den Dom in Luzern (1641—1644) von Joh. Reisel gearbeitet zu sein scheint. Diese Gitter, die die großen Parks abschließen und in den Kirchen die Chöre abtrennen sollten, sind in ihren künstlerischen Grundgedanken natürlich völlig verfehlt, aber der Barockkunst so ureigen wie möglich; denn die Fläche des Gitters soll hier nicht als Mauerabschluß, sondern als Mauererweiterung dienen. Der Künstler zog perspektivische Mittel heran in derselben Weise wie der Architekt bei der Anlage von Treppen und Fenstern, der Maler bei der Decken- und Fassadenmalerei. Technisch leistete diese Zeit auch hierin ganz Hervorragendes. Ein solches Gitter hat sich z. B. noch im Park der Favorita in Wien, des heutigen Theresianums, das unter Karl VI. angelegt wurde, erhalten. Es schließt den Park nach dem Gemüsegarten ab. Das Portal ahmt einen langen Weinlaubengang nach, und zwar so geschickt, daß man von einem bestimmten Punkte aus wohl getäuscht werden kann. Die Prachtgitter Wiens zeigen vorwiegend französisches Barock, da mit dem Architekten Hildebrand die französische Baukunst einzog.

In den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts drang von Frankreich her das Bandelwerk ein, dessen lebhafter Linienschwung mit geringer Blattverzierung und kleinen figürlichen Motiven im Laufe des folgenden Jahrhunderts allgemeine Vorliebe erwarb. Die Schmiedekunst wird 1740 im Barock geradezu die Nebenbuhlerin der Plastik. Die

Abb. 254. Der Rittersaal mit dem Silberbüfett im Königlichen Schlosse zu Berlin. Von Andreas Schlüter. Aufnahme von H. Rückwardt in Gr.-Lichterfelde. (Siehe Seite 387.)

Abb. 255. Gold- und Silberpokale, Krüge und Platten im Fugger-Museum zu Augsburg. (Siehe Seite 388.)

Schnörkel liegen nicht mehr in einer Ebene oder parallel zu einer solchen, sondern treten, dieselbe schneidend und auf perspektivische Wirkung berechnet, aus ihr hervor.

Wir sind, um bei dem Material bleiben zu können, etwas zu weit aus dem Hause herausgekommen. Treten wir wieder ein, so wird unser Blick auf andere Schmiedearbeiten, den herrlichen Goldschmiedwerken, haften bleiben. Allerdings macht in diesem Falle der 30jährige Krieg einen tiefen Schnitt: nur die ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts und dann wieder die Jahre seit 1680 waren reich an Gold- und Silberwaren.

Ganz allgemein gesagt, herrschte bei der Beschaffung von Edelschmiedearbeiten vor allem die Lebensfreudigkeit, die Liebe zum Wohlleben im Beginn des 17. Jahrhunderts; daneben trat im zweiten Abschnitt der Barockzeit, die in Deutschland ja etwa bis 1730 zu datieren ist, die Ansicht, daß jede auch über das Notwendige weit hinausgehende Unterstützung des Gewerbes von nationalem Interesse für jedes Ländchen sei, abgesehen von der noch immer herrschenden Annahme von der Wichtigkeit eines Schatzes an verfügbarem Edelmetall.

Aus diesem Grunde besaß z. B. um die Wende des Jahrhunderts das kurfürstlich-königliche Schloß in Berlin 64 Wandleuchter, von denen jeder auf eine zentnerschwere Anschlageplatte, sogenannte Blaker, aufgesetzt war. Kamingarnituren aus Silber waren ebenfalls in Berlin vorhanden. Im Schlosse zu Berlin waren nicht nur der Thron, sondern Dutzende von Tischen und Stühlen ganz von Silber; auch das im 17. Jahrhundert neu geschaffene Möbel, der Guéridon, ein Ständer zur Aufnahme von Kandelabern, ferner die Spiegel mit großen figuralen Aufsätzen und im Rittersaale des Berliner Schlosses (Abb. 254) sogar das große Orchester für die Musikanten, angefertigt von Lieberkühn 1739, aber bereits wieder eingeschmolzen 1744, bestanden aus massivem Silber. (Lessing.) Von diesen Arbeiten sind nur einige Stühle, von S. Myhus in Augsburg um 1700 gearbeitet, erhalten. Ebenso bewahrt Dresden und das königlich hannoversche Haus eine größere Anzahl von silbernen Möbeln aus der Zeit des Barocks.

Gehen wir zur Frage nach der technischen Ausbildung über, so gilt für den Anfang des Jahrhunderts, daß man bei der alten zierlichen, sorgsam-soliden Herstellungsweise beharrte, und daß erst in den späteren Jahrzehnten, unter dem Einfluß der weichen, in der Silhouette verschwommenen Ornamente, die Schönheit der Arbeit sank.

Alle Formen wurden kurz, breit, flach; die Ziermotive, breite Blätter, Blumen, Früchte, Figuren, werden hoch herausgetrieben; unter den Früchten ist besonders die halbaufgebrochene Granate beliebt.

Das Gebiet des Silberschmiedes war erheblich erweitert. Er tritt in beiden Zeiträumen häufig an die Stelle des Zinn- und Gelbgießers, denn Armleuchter, Wandleuchter, Kronleuchter werden ebenso wie große Prunkschalen, Weinkühler, Saucièren, Obstkörbe, Waschschalen, Kannen, Kaffee- und Teeservice, Gabeln, Messer, Löffel, Schachteln, Schreibzeuge, Flakons und Dosen aller Art von ihm verlangt. Er soll Halb- und Ganzedelsteine mit köstlicher Gold- und Emailarbeit an Degengriffen, Stockknöpfen verbinden und vor allem prachtvolle Tafelaufsätze, die jetzt zierlicher, leichter, aber auch ausgedehnter aufgebaut werden, erfinden und schaffen. (Abb. 255.)

Die Hochblüte der Barockkunst hat in solchen Werken eine nie wieder erreichte Meisterschaft erreicht. In Deutschland ragt unter allen Goldschmieden Joh. Melchior Dinglinger hervor, der, zu Biberach 1664 geboren, Schüler der Augsburger und Pariser Meister, sich in Dresden 1694 niederließ und dort 1731 hochberühmt starb. Seine Werke sind die letzten Ausläufer der in Italien begonnenen, in Prag, München, Augsburg fortgesetzten Kunst der Verarbeitung edlen Gesteins zu Gefäßen und Geräten, so daß wir sie mit Fug schon hier bei der Kunst des 17. Jahrhunderts besprechen können. Die Dresdener Arbeiten schließen gewissermaßen diesen Verlauf und zwar in glänzender Weise. Allerdings gleichen sie an eleganter und reiner Schönheit der Formen keineswegs ihren Vorgängern aus dem 16. und dem Anfange des 17. Jahrhunderts; sie haben in dieser Beziehung der barocken Wandlung des Geschmacks nicht widerstehen können; aber sie kommen ihnen gleich an Mannigfaltigkeit der verzierenden Künste und Vollkommenheit der Ausführung. Sie vereinen Schliff und Gravierung des Gesteins, Kameenschnitt und Email mit feinster Goldarbeit. (Abb. 256.) Freilich, phantasievoll erfunden, sind sie auch mit allerlei Schmuck überladen oder, ohne auf den Kontur zu achten, bizarr in ihrer Gestaltung. (Falke.) Die gefeiertste und kostbarste aller Arbeiten Dinglingers war aber unstreitig der Tafelaufsatz mit dem Hofhalt des Großmoguls.

Das Werk zeigt nach der Beschreibung Sponsels die drei durch Gitter getrennten Höfe des Palastes, den äußeren mit silbernen, die inneren durch Stufen erhöhten Höfe mit goldenem Fußboden, seitlich von Hallen umgeben, und im Hintergrund in einem auf das reichste geschmückten Pavillon den thronenden Großmogul, umgeben von seinem Hofstaate. Ihm nahen die Großen des Reiches, jeder unter einem farbenprächtigen Baldachin und jeder wieder umgeben von seinem Gefolge und begleitet von Dienern, die Geschenke tragen.

Es ist ein überaus farbenprächtiges, abwechslungsreiches Bild, das auf dieser kleinen Fläche sich unsern Augen darbietet. Wir lernen bald in dem bewegten Treiben einige Hauptgruppen unterscheiden, die durch Farbe und Musterung in der Tracht des jeden der Großen umgebenden Gefolges und durch die andere Gestalt und Farbe jedes Baldachins koloristisch gegeneinander abgewogen sind. Wir bemerken auch die kostbaren Geschenke.

In dem äußeren Hofe sehen wir vier solcher Gruppen von Großen des Reiches herankommen, zu denen vorne noch Beamte und Zuschauer kommen, die eine aus Eisen phantastisch geschnittene Wage umgibt, auf der das Gewicht des Großmoguls in Gold ausgewogen wird, um es unter das Volk zu verteilen. Davor steht das Geschenk eines Großen: ein in bewegten Formen gebildetes Wassergefäß mit davorstehendem Becken, beide mit Email überdeckt. Zwischen den einzelnen Gruppen werden von Dienern und Mohren einige lebende Tiere als Geschenke der Edlen herangebracht: zwei Elefanten, zwei Kamele, Leoparden, Affen und Hunde. Auch andere Geschenke werden auf Tragbahren herangebracht: ein lackierter Tisch mit Guéridons, eine juwelengeschmückte Vase, zwei geheiligte Hände mit Hieroglyphen. In den Hallen zu den Seiten sind schon Geschenke aufgestellt, dort Spiegel und Toilettengegenstände, hier ein emailliertes Kaffeegeschirr.

In dem zweiten Hofe ist um die Mitteltreppe wieder eine Gruppe von Fürsten mit ihrem Gefolge, überragt von zwei Baldachinen, aufgestellt, seitlich werden wieder auf Tragbahren prächtige Geschenke zu dem höher gelegenen dritten Hof emporgebracht: drei verschiedene emaillierte und mit Juwelen geschmückte Vasen, eine Uhr, eine Portechaise.

In dem dritten Hofe, dessen Brüstungsgitter durch eisengeschnittene Drachen verziert ist, sind seitlich vom Thronpavillon zwei reichgeschmückte Obelisken als Geschenke aufgestellt, in den Ecken ragen wieder die Baldachine zweier Großen empor, vorne werden einige kleinere Geschenkgegenstände in Empfang genommen.

Dann sehen wir auf den Stufen des Throns die Leibwache des Großmoguls aufgestellt und einen Fürsten mit seinen zwei Begleitern sich ehrfurchtsvoll niederwerfen. Zunächst dem Throne stehen wiederum einige Fürsten unter Baldachinen. Der Großmogul aber sitzt auf einem von Juwelen strahlenden Throne, vor einer von Edelsteinen geschmückten dreigeteilten Wand und unter einem farbenprächtigen, von bronzenen Drachen gehaltenen Baldachin.

So verschwenderisch der Luxus an Gold und Silber, Juwelen und Email auch erscheinen mag, erst die Kunstfertigkeit der Ausführung verleiht dem Ganzen seine Bedeutung. Man wird dem Künstler Bewunderung zollen für die vollendete Darstellung alles Figürlichen, für die Mannigfaltigkeit in Bewegung und Haltung, die er seinen Gestalten zu geben vermochte, für die Lebenswahrheit aller Erscheinungen und für den überaus harmonisch zusammenklingenden Zauber der Farben, der alle diese Dinge umkleidet.

Die Wandlungen, die die Gestaltung des Schmuckes in den andern Ländern durchgemacht hatte, erkennen wir auch in Deutschland. Auch hier verschwanden allmählich die feinen stilisierten Goldarbeiten, die zierlichen mit farbigem Email umkleideten Figürchen, denn die elegante, leichte Haltung der Kunstwerke der Juweliere trat auch hier hinter schweren Formen zurück, verschwand vor dem Glanz und Gefunkel der Steine, besonders Diamanten, die einfach aneinandergereiht wurden zu Schleifen, Blütenzweigen, zu Federn u. a. m. Wurde die Goldschmiedearbeit herzugezogen, so wird das Ornament naturalistisch als Blumen und Früchte gebildet. Aber erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kommen barocke, bizarre Formen auf, die uns die Vorlagebücher vornehmlich erkennen lassen. Wir sehen hier großgeschwungenene laubige Ranken, zum größten Teil aber Figuren, die lediglich, Gesichter und Extremitäten eingeschlossen, aus sogenanntem Laubwerk zusammengesetzt sind. Von dieser Art sieht man Menschenfiguren, kämpfende Ziegen von einem Hirten bewacht, Hasen von Hunden verfolgt, Pferde, Katzen usw. Diese phantastischen Erfindungen, die in ihrer grotesken Übertreibung echt deutsch sind, traten zu Beginn des Jahrhunderts vor den Einflüssen der französischen Goldschmiedekunst zurück. Von Frankreich übernahmen, auch erst gegen den Schluß des 17. Jahrhunderts, die Juweliere die Malerei auf Email. Man begnügte sich hier im wesentlichen damit, Blumen farbig auf weißem Grund zu malen, und betrachtete diesen Zweig der Goldschmiedekunst lediglich als Hilfskunst; erst im 18. Jahrhundert kam in Deutschland die Malerei auf Email auf.

Die deutschen Wachsarbeiten, kleine Porträtmedaillons, Madonnenfiguren u. a. m., sind sehr geschickt und überwinden alle Schwierigkeiten,

Abb. 256. Die Freuden des Lebens. Goldschmiedearbeit von Dinglinger im Grünen Gewölbe zu Dresden. Nach einer Photographie von Paul Bette in Berlin. (Siehe Seite 388.)

verfallen aber leicht in die zu starke Betonung der Einzelheiten, ohne daß die Sicherheit und Originalität der Wiedergabe darunter ernstlich litte.

Noch immer nahm an der Bildung, Herstellung und Schmückung der Uhr der Goldschmied teil.

Als besondere Uhrenform um die Wende des 16. Jahrhunderts zum 17. Jahrhundert bis gegen 1650 sind die monstranzförmigen Uhren anzuführen; später wird bei Standuhren die Form von Hausaltären beliebt, die Gehäuse werden mit ausgelegten Silberornamenten versehen. Endlich gehören in diese Periode die mit Schlagwerk versehenen tragbaren Reiseuhren von meist flacher Grundform mit horizontalem Zifferblatt und verglasten Seitenwänden, die ein Mittelding zwischen Tisch- und Taschenuhren waren. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts werden die Taschenuhren häufiger und zwar in allen erdenklichen Formen: in Gestalt einer Frucht, Muschel, Lyra, Vase, eines Totenkopfes, Kreuzes, Skeletts, Sarges, Armbandes, Ringes usw. Auch Taschenuhren mit Schlagwerk waren nicht selten. Als ihr erster Verfertiger gilt C. Werner. Frühe gab es auch schon solche Werke in kleinsten Dimensionen, z. B. im Ring.

Die Kleidung verbindet sich auch in der Barockzeit enge mit dem Schmuck. Die Herrschaft der spanischen Mode wird seit 1630 durch die französische erschüttert.

Diese dringt trotzdem erst seit der Mitte des 17. Jahrhunderts siegreich durch, um am Schlusse zu herrschen. Es ergaben sich große Veränderungen, die in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor sich gingen, als die französische Mode allmächtig wurde und ihr frühlingswarmer Hauch die erstarrten deutschen Kostümformen aufzutauen begann. Man glaubt in den älteren Kostümen noch den Geist des spanischen Filzwamses zu verspüren, in den jüngeren aber den der französischen Wolkenperücke. Dort ist alles eng beisammen, gedrückt und steif, als Garnitur dienen nur Pelzstücke — hier alles frei, weit, luftig und nur mit kleinen Rüschen verbrämt. Im städtischen Kostüm findet nicht eigentlich eine allgemeine Umwandlung statt, als vielmehr ein Einschieben von neuen Stücken; wir nennen u. a. die gestreckte walzenförmige Taille, die weiten Halbärmel, die kurzen aufgeblähten Hemdärmel mit Spitzengarnitur, die Stöckelschuhe, den wunderlichen Haarputz, die Gesichtsmaske. Den tiefen Ausschnitt der Frauengewänder umsäumten kostbare breite Spitzen. Derartig war der allgemeine Gang der Entwickelung, der aber in sich mannigfache Verschiedenheiten aufwies.

In allen Fällen spielten die auf spanisch-französischem Einfluß beruhenden Gestaltungen dauernd eine Hauptrolle, also bei den Männern vornehmlich nächst dem enganschließenden Wams samt kurzem, schoßartigem Vorstoß mit engeren Ärmeln und Schulterwülsten und den bauschigen Kniehosen die vielfach gefältete steife Halskrause, der kegelförmig aufgesteifte Hut mit knapper, gerader Krempe und der kurze Rückenmantel. Am längsten und in weitester Verbreitung erhielten sich der schaubenartige Überwurf, die steifgefältete Halskrause und der hohe aufgesteifte Hut. (Weiß.) In der weiblichen Kleidung widerstand der neuen Mode am hartnäckigsten das Leibchen, der Hüftwulst des oberen Rockes, die steifgefaltete Rundkrause und die Kopfbedeckung.

Aber die „modische“ Welt, die alle Halbjahr, wie man klagte, eine durchgreifende Veränderung in Zeug und Kleidern vornahm, kehrte sich an die Reden der Protestler nicht, sondern übernahm die französische Tracht mit Perücke, Schmuck und Schönheitspflastern. (Abb. 257.)

Diese Moden verschlangen bei dem kostbaren Material oft ganz ungeheure Summen, aber sie werden noch immer von einem künstlerischen und selbständigen Geschmack erfunden, von dem wir, arm an Kleidersinn geworden, uns nur schwer eine Vorstellung machen können. Es herrscht eine ausgesprochene Vorliebe für Seidenstoffe, sowohl für das Unterzeug wie für die Kleider selbst, die durch ihren weiten Umfang eine Menge Stoff erforderten. Die Pracht muß manches Mal gewaltig schwer gewesen sein. Herr von Besser meldet von der Hochzeit der Prinzessin Dorothea Sophia von Brandenburg (1701), „daß die Braut allbereits . . . . von der großen Last ihres Kleides, so einen Zentner gewogen, etwas ermüdet gewesen sei.“ Denn Goldschmiedearbeiten wurden im reichsten Maße verwendet. Überall blitzten Steine.

Die alte Farbenfreude herrscht am Ausgange des 16. wie in den ersten Jahrzehnten den 17. Jahrhunderts noch ungebrochen, trotz des ebenfalls eingebürgerten spanischen Schwarz, das immer noch „feierlich“ war. Farbig, aber grell, lautet das allgemeine Urteil.

Im Laufe der schweren Zeiten des 30jährigen Krieges werden Schwarz und Grauweiß beliebt, ohne das Gelb, Rot, Blau gerade zu verdrängen. Allmählich kamen die frohen Farben wieder zur Herrschaft. Man kann sich den Reichtum an leuchtenden oder zarten

Abb. 257. Friedrich I. und seine Gemahlin im Tabakskollegium. Ausschnitt aus einem Gemälde von P. C. Lengebe. (Siehe Seite 390.)

Färbungen der männlichen wie weiblichen Kleidung kaum groß genug vorstellen. Der Kurfürst von Sachsen meldet z. B. entrüstet nach Wien, daß „gedachter Minister ganz roth gekleidet und mit rothen Stiefeln bey Hoff ankommen, da sonst jedermann traure und schwarz gekleidet war".

Eine sehr bemerkenswerte Veränderung fand während des 17. Jahrhunderts in der Wahl der Farben und der Ornamente statt. Man ist imstande, eine fortgesetzte Verfeinerung durch den ganzen Zeitraum zu verfolgen. Die schroff gegeneinander gesetzten, ungebrochenen Töne weichen zarteren, die jede Buntheit vermeiden.

Mit zwei Worten sei auch der Rüstung gedacht. Ganz allgemein sei bemerkt, daß der Harnisch immer mehr verschwindet. Man versieht nur noch einzelne Reiterregimenter mit ihm, das Fußvolk trägt nur Brust- und Rückenpanzer, die Beine bedecken bis an die Knie breite Krebse und werden mit Kniekacheln versehen, am Rücken sitzt ein weiter Hinterschurz, die Schulterstücke erhalten in ihren Flügeln größere Ausdehnung. Der Helm bekommt die Form einer Glocke, die Fußtruppen tragen birnhelmartige Blechhauben mit geradem Rand und höherem oder niederem Kamm. Der Schild findet im Felde keine Verwendung. Das Schwert als solches weicht zu Anfang des Jahrhunderts dem Degen als Hieb- und Stichwaffe, der Dolch wird zum Stilet mit Parierstange und die Lanze zum Spieß der Fußtruppen.

Die Hohlgefäßindustrie, wozu ja auch die Edelschmiedearbeit zählt, erhielt im Laufe des 17. Jahrhunderts einen gewaltigen Konkurrenten, der bisher ungefährlich erschienen war, im Glase. Längst hatte man sich ja in Deutschland, besonders in Bayern, ernstlich um die Glasindustrie bekümmert, ohne bisher vollwertige Erfolge errungen zu haben. Man ruhte aber nicht, man wollte von Venedig frei werden.

Albrecht V. schloß einen Vertrag mit dem Antwerpener Berth. Schwarz; Wilhelm V. (1579—1597) mit dem Italiener Joh. Scarpoggiato aus Venedig. Aus den Inventaren von 1586 ergibt sich, daß der venetianischen Glasindustrie nachgeeifert und Kristallgläser, Filigrangläser usw. nachgeahmt wurden; 1506 war schon einmal von der Neuerrichtung einer Glashütte abgeraten unter Hinweis auf die schlechten Erfolge des ersten Unternehmens; denn der direkte Bezug sei noch billiger.

Trotz alledem schritt man mutig voran und erhielt in den böhmischen Gläsern ein wasserhelles Material, das als das beste galt. Man warf sich auch auf die Bemalung, auf den Schliff und auf die Färbung des Glases. Joh. Schaper aus Harburg (gest. 1670) bemalte in sehr zierlicher, bei durchsichtigem Material allerdings stilwidriger Weise allerlei Gläser mit Landschaften, Figuren und Wappen, teils in bunten Farben, teils monochrom. Vor allem aber beschäftigt man sich in Nürnberg, in Schlesien, Böhmen mit dem Glasschliff, der den eigentlichen Kristallglasstil im Gegensatz zum venetianischen Glasstil brachte. H. Weßler (gest. 1667) erfand 1618 ein Verfahren, das Glas zu ätzen, und schnitt allerhand Landschaften und ganze Städte, unter anderen auch die Stadt Nürnberg auf Glas ganz korrekt in der Proportion und auch erkenntlich gleich der gemalten Ansicht.

Als Erfinder des Glasschneidens wird Kaspar Lehmann genannt, der auch von Kaiser Rudolf ein Patent darauf erhielt und seine Kunst von 1590 bis 1609 in Prag ausübte; seine Erfindung kann aber nur eine Verbesserung gewesen sein, da die Kunst schon existierte. Das Glasschneiden wurde dann vornehmlich in Böhmen so gut ausgebildet, daß das böhmische Glas tatsächlich über die ganze Welt ging und selbst dem im Material besseren englischen Glas im Lande selbst Konkurrenz machen konnte, weil „unseres geschnitten und gemalt wird", schreibt Schebek 1688 aus London.

Vor allen anderen Glassorten, längere Zeit dem Edelmetall gleich geachtet, ward das Kunkelglas bewertet. Joh. Kunkel (1630—1702) entdeckte nämlich wieder das Rubin- und Smaragdglas und die leichtere Herstellung des Goldpurpurs, den er zuerst in die Hohlglasindustrie einführte. Seine Flaschen, Schüsseln wurden oft in Gold gefaßt, und seine Weingläser priesen erst recht den Wein.

Die Vorbilder für die Gläser wurden die schlanken, zierlich und reich geschmückten Renaissancepokale, große und kleine; man vereinfachte die Formen, behielt aber die klare Silhouette, die guten Verhältnisse bei. Erst allmählich, zu einem Teil durch das tiefe Schneiden des Glases, zu einem anderen unter dem Einfluß des Zeitgeschmacks, griff man zu etwas kräftigeren, schwereren Bildungen, namentlich als der gerade Facettenschliff eingeführt wurde. Daß jetzt mehr als zuvor Edelsteine durch farbiges Glas imitiert wurden, sei nur kurz angemerkt.

Diesen Arbeiten aus Glas seien die Glasbijouteriewaren angegliedert, die durch die Edelsteinschleiferei angeregt worden sind.

Diese blühte schon im Ausgange des 16. Jahrhunderts. Die Turnauer Gegend birgt reiche Schätze an Halbedelsteinen: Topasen, Chrysoberyllen, Amethysten, Achaten usw., so daß, wie der Chronist Paul Stransky in seinem 1643 herausgegebenen „Staat von Böhmen" sagt, „der Kuhirt oft nach einer Kuh mit einem Steine wirft, der von größerem Wert ist, als sie selbst." Die Turnauer Edelsteinschleiferei erfreute sich einer hohen Blüte, bis in Venedig der Glas- und Goldfluß erfunden wurde. Dieser Umstand erschütterte die Turnauer Industrie stark, und man sah sich gezwungen, gleichfalls Glasflüsse zu erzeugen. Zwei Turnauer Bürger, die Gebrüder Fischer, gingen nach Venedig, um die als Geheimnis betrachtete Herstellung der Glasflüsse zu ergründen. Dies gelang ihnen nicht, aber aus Zufall entdeckten sie eine Komposition, welche den venetianischen Fluß noch übertraf und nur den natürlichen Edelsteinen an Härte nachstand. Ein rascher Aufschwung war die Folge dieser Erfindung. (Pabst 1888.)

Die vielen Töpfereien in Deutschland gingen allmählich ein, vielleicht weniger durch die Ungunst der Verhältnisse, als durch die Konkurrenz mit den Glas- und Fayencewaren. Nur die Kreußener Krüge, die in der bekannten besondern Eigenart seit 1585 nachzuweisen sind, bewahrten sich einen weitgehenden Ruf und fanden großen Absatz. Die breiten, niedrigen Deckelkrüge, bauchigen Kannen und Apothekergefäße mit zinnernem Deckel erfreuten durch die teilweise eingedrückten, teilweise aufgelegten Ornamente, die in hellen blauen, schwarzen, rotbraunen, grünen, roten, weißen Farben das Reichswappen, die Kurfürsten, Apostel, Jagden, Porträts, Ornamente aller Art als Schmuck erhielten.

Das kostbare Zinngeschirr, das etwa bis 1640 gearbeitet wurde, gehört seinem ganzen Charakter nach mehr der Renaissance an und wurde deshalb bereits früher besprochen.

Bald verdrängten die Fayencewaren die tönernen und metallenen Geräte mehr oder weniger vom Tisch der Bürger, ja der Reichen.

Überblicken wir noch einmal die deutsche Barockzeit, so wollen wir vornehmlich festhalten, daß der große Krieg keineswegs die ihm ständig nachgesagte allgemeine Verarmung gebracht hatte. Unsere Vorfahren verlangten auch im späteren 17. Jahrhundert ganz allgemein reiche Teppiche, schöne, goldgestickte, atlassene Vorhänge, prächtige Kissen auf den Lehnbänken, immer bequemere und leichtere Stühle, reich verzierte Tische mit köstlicher Einlage, prachtvolle Schreibtische, an den Wänden kostbare, kunstvoll gearbeitete Zier- oder Bücherschränke, in denen prächtig in Leder gebundene und fast stets mit vielen Kupferstichen ausgestattete Bücher standen. Auf den Kredenzen prunkten goldene und silberne oder kunstreich gearbeitete zinnerne Eß- und Trinkgeschirre in allen denkbaren Gestalten; Pokale aus Nautilus, Kokosnüssen, Bernstein oder Elfenbein mit Schnitzereien dekoriert, die dem Sagenkreise des Bacchus und der Venus entnommen waren; große mit Emailmalerei bedeckte oder mit zierlichen Landschaften geschmückte Gläser, vor allen anderen geschätzt die rubinroten oder smaragdgrünen Kunkelgläser. Die Täfelung der Wände und Decken verschwindet, weil sich so viel Ungeziefer allen Mühen zum Trotz dahinter verbergen konnte. Es werden statt dessen die prachtvollen Farben- und Ledertapeten, aber auch bereits die billigen gedruckten Tapeten, für die die Chinesen Vorbild und Anleitung gaben, verwendet. Die schweren kassettierten Holzdecken und die Leinwanddecken werden namentlich seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch Gipsdecken ersetzt. Der Raum zwischen Täfelung und Decke wurde mit Gemälden, oft in wundervoll geschnitzten Rahmen, ausgeschmückt, oder man stellte Gläser, Kannen und Schüsseln hin, „damit man unsere Eß- und Trinklust gleich sehe." (Kuriositäten.) Im Schlafgemach stehen geschnitzte, mit Elfenbein und Perlmutter gezierte, von Vorhängen umwallte Betten; wuchtige Schränke und vielfach geschnitzte Truhen, in denen reiche Schätze schönen Leinenzeugs lagen. Die Erwärmung der Räume — eine wichtige Frage in unserem Klima — erfolgte in ganz moderner Weise. Das 17. Jahrhundert kannte bereits eiserne Öfen; die „Köllnischen" waren echte Füllöfen. Man baute sogar Öfen im Keller, deren Röhren die Hitze in die oberen Zimmer brachten, das heißt also: die Anfänge der Luftheizung waren bekannt.

Die Romanschreiber schildern eine Pracht des täglichen Lebens, die nicht ganz erfunden sein kann, wie die Stiche und Bilder bezeugen. Wir reden aber nicht nur von der Pracht des Reichtums, auch der Bürger besaß gute Möbel, reiches Geschirr, eine Fülle Weißzeug u. dgl. m. Es geht ein Verlangen nach Pracht und zierlicher Eleganz durch Deutschland, dem freilich ganz gerecht werden zu können erst allmählich die Mittel wieder gestatteten. Denn wenn wir an solche Einrichtungen denken, müssen wir den Blick mehr auf das ablaufende Jahrhundert lenken und in Erinnerung behalten, daß wir eine allgemeine Entwickelung überblicken. Die Masse der Haushaltungen wird in den ersten dreißig bis vierzig Jahren nach dem Kriege das Geld nicht zu so reicher Ausstattung besessen haben, wie dieselben Stände vor dem Kriege. Ganz besonders gilt dies für den Bauernstand, dessen derbschöne und fröhliche Kunstfertigkeit lange lahm gelegt war.

B. Der protestantische Kirchenbau.

Die evangelische Kirche ist ein Gemeindehaus, das der ganzen Gemeinde, deren Trennung in Priester- und Laiengemeinschaft beseitigt war, gehörte. Das Gestühl jener wurde allen Gläubigen zuteil. Das architektonische System der Torgauer Schloßkapelle ist das der sogenannten Saalkirche, d. h. eines saalartigen Raumes, den ringsherum zwischen den Strebepfeilern der Wölbung gewonnene Emporen umziehen, die hier aber in zwei Geschossen angeordnet sind. In der Schloßkirche zu Stuttgart (um 1560 erbaut) hat zum erstenmal der bedeutsame neue Gedanke Gestalt gewonnen: Altar und Kanzel einander so zu nähern, daß sie von allen Sitzen gleichmäßig gesehen werden können. Die Stuttgarter Schloßkapelle darf deshalb im architektonischen Sinne die Mutterkirche des Protestantismus genannt werden. In voller Reife erscheint dagegen die aus den Bedürfnissen des evangelischen Gottesdienstes hergeleitete Raumanordnung in der seit 1618 erbauten Stadtkirche zu Nidda in Oberhessen, da hier das seither bis in die lebende Stunde von den kleineren Kirchen übernommene Motiv der nach einer Altarnische geöffneten Saalkirche zum Ausdruck kam. An dem einen Pfeiler der Altarnische hat die Kanzel, an dem anderen der Taufstein Platz erhalten. Vielfach wurde an dem Problem weitergearbeitet, und zwar häufiger in durchaus monumentaler Weise, wie etwa von niederländischen Baumeistern 1624—1626 in Kürbitz bei Plauen, in Regensburg 1627 bis 1631 usw. Der große Krieg hat eben keinesfalls überall und gleichmäßig die Mittel aufgezehrt, wie ich in meiner Geschichte der deutschen Kultur bereits dargetan habe und wie es die Geschichte der Architektur zum Überflusse beweist.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts hatte sich eine bestimmte Anschauung über die Anlage der protestantischen Kirchen bereits festgestellt, wie Joseph Furttenbachs Schrift „Kirchengebäude in was Form und Gestalt nach gerecht erfordernder Anlage für ein mittelgroßes . . . . . Kirchengebäude . . . . . aufzubauen". Die Decke wird flach verlangt, da die alten hochgewölbten Kirchengebäude sehr widerhallen, auch die kostbaren Säulen den Zuhörern verdrießlich vor dem Gesicht stehen. Die im Westen anzuordnende Empore soll von Holz, die Wände acht Schuh hoch und getäfelt sein. In dem östlichen Teile der Kirche sollen die vornehmsten Stücke (Taufstein, Altar, Predigtstuhl und Orgel) stehen, der Taufstein in der Kirche selbst, der Altar in einer flachen Nische, über dem Bogen dieser ist die Kanzel ausgekragt, noch höher ist ein Balkon für die Sänger angeordnet.

Trotz dieser Feststellungen und trotz der mannigfachsten Grundrisse war die architektonische Lösung bei größeren Kirchen noch immer eine recht unzureichende. Am beliebtesten, trotz der verhältnismäßig geringen Anzahl erhaltener Werke, war die Kreuzform der Kirchen, die namentlich für die lutherische Kirche so bevorzugt war, daß sie fast als wesentliches Erfordernis eines christlichen Gotteshauses angesehen wurde.

Die während des 16. Jahrhunderts entstandenen evangelischen Kirchen können als Erzeugnisse eines einheitlichen architektonischen Strebens nach künstlerischer Entwickelung der zunächst den Rücksichten der Zweckmäßigkeit angepaßten Anlage angesehen werden.

Der Grundrißdisposition nach unterscheiden wir fortgesetzt Saalkirchen und Zentralkirchen. Die erstere Kirchenform ist auch während des 18. Jahrhunderts für alle kleineren, insbesondere ländlichen Kirchenbauten allgemein beliebt gewesen.

Der erfindungsreichste Meister auf diesem Gebiet des protestantischen Kirchenbaues dieser Zeit war Leonh. Christ. Sturm (1669—1729). In seiner Bauanleitung lehnte er sich an Vitruv an; auch ihm ist die Säule die Ordnung, der Grund aller architektonischen Schönheit. Aber bei aller Hochachtung vor den Alten und vor den großen Renaissancekünstlern war Sturm ein bewußt deutscher Architekt. Im Jahre 1712 gab er ein kleines Heft heraus: „Architektonisches Gedenken von protestantischer kleiner Kirchen Figur und Einrichtung" (Schiller, Hamburg), welchem 1718 die „Vollständige Anweisung aller Art Kirchen wohl anzugeben" (Wolff, Augsburg) folgte. Waren Sturms

Abb. 258. Inneres der Frauenkirche zu Dresden. Von Georg Bähr.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf., R. Tamme, in Dresden. (Siehe Seite 396.)

ästhetische Entwickelungen noch ohne tiefen Zusammenhang, ohne logische Folgerung der Gedanken, so zeigt sich in seinen Ausführungen über den Kirchenbau das von ihm in zahlreichen Streitschriften verfochtene religiöse Bekenntnis klar zu künstlerischer Erscheinung gebracht. (Gurlitt.)

Sturm schreibt hier: „In der römischen Kirche wird vornehmlich darauf gesehen, daß viele Kapellen mit kleinen Altären gemacht werden können und daß unten auf der Erde viel Volks

stehen könne und vornehmlich in dem Schiff großer Platz sei. Damit, wenn an sonderlichen Solennitäten in dem Chor das hohe Amt verrichtet wird, eine große Anzahl Volks hineinsehen könne. Hingegen in den protestantischen Kirchen siehet man vornehmlich darauf, daß eine große Menge einen einigen Prediger wohl sehen und hören könne, daher man die Stelle unmöglich auf der Erden recht gewinnen kann, weil bei gar großen Kirchen die weit von der Kanzel zu stehen kommenden nichts hören können, sondern man muß sie übereinander zu gewinnen suchen." Weil die Kirchenbesucher den Prediger nicht nur gern deutlich hören, sondern auch sehen wollen, dürfen Säulen nicht angebracht werden, denn als „allervornehmste, was drinnen geschiehet, ist das Predigen, das andere Stück bestehet in der Administration der Sakramente, der Taufe und des Abendmahls.

Das beste Beispiel dieser Art bietet die Schloßkirche zu Königsberg i. Pr. Hier paart sich volle künstlerische Meisterschaft mit der Beherrschung aller Zweckmäßigkeitsfragen, so daß diese Kirche jedenfalls zu den hervoragendsten Schöpfungen der protestantischen Kirchenbaukunst gerechnet werden muß.

Sturm hat alle möglichen Grundrißformen vorgeschlagen: die Kreuzform, die kreisrunde, die dreieckige, die des abgeschrägten Quadrates, ohne daß er doch zu einem völlig befriedigenden Resultate oder zu genügender Tätigkeit hätte gelangen können. Er bevorzugte aber die Querhausanlage, da sich hier der Blick der Besucher nirgends gehemmt fühlt.

Der Zentralkirchenanlage blieb allerdings die glänzendste Lösung vorbehalten. Die kleine 1684—1688 von Roth erbaute Kirche in Karsfeld im Erzgebirge, die Kreuzkirchenanlage, die ja auch zentralistischer Art ist, wie etwa zu Hirschberg i. Schl. 1730 fand weniger Beifall als die Rundkirche in Georg Bährs Frauenkirche zu Dresden (Abb. 258) [seit 1726]. Die Erscheinung des Außenbaues atmet kirchliche Majestät. Die Form der Kuppel mit der reizvollen Eigenart des nach einer Gegenkurve zu dem Profil des schlanken Kuppelaufsatzes ausgeschweiften Kuppelhalses wird als eine der schönsten bezeichnet. Nicht minder erkennen die Architekten die konstruktive Seite des Baues an. Der allgemeine Gedanke der Grundrißlösung fand sich in der 1723 bereits vollendeten Kirche zu Waltershausen vor, den Bähr aber erst zu seiner Größe aus- und durchgebildet hat.

Die Dresdner Frauenkirche erscheint auch im Innern als eine Zentralanlage, deren Hauptraum von acht im Kreise stehenden Säulenpfeilern umrahmt wird. Die vier in den Achsen liegenden überspannenden Bogen sind weiter als diejenigen in den Diagonalen. Erstere öffnen sich zum Kreuz gegen das den mittleren Kreis umspannende Quadrat der Umfassungsmauern. Hier liegen im Erdgeschoß die drei Tore, darüber die schlanken Fenster. Die vierte Seite nimmt der in halbkreisförmiger Nische über das Quadrat sich hinausbauende Chor ein. Die Ecken bilden vier übereck gestellte Treppenhäuser, welche, von fialenartigen Türmen bekrönt, der den Mittelbau überdeckenden Kuppel als Widerlager dienen. Zwischen den Pfeilern finden wir vier Emporen angeordnet. Von großartiger Wirkung ist die Altaranlage. Eine doppelte Freitreppe führt zu dem mit einer Brüstung abgeschlossenen Altarraum. Ein Lesepult ist hier angebracht; zur Seite steht die Kanzel, im Hintergrund der reich ausgebildete, von katholischen Anklängen nicht ganz freie Altar, darüber die Orgel. So wird die Aufmerksamkeit der Kirchenbesucher stets in gleicher Richtung erhalten. Jedoch vermeidet Bähr, daß die Kanzel über dem Altar sich erhebt. Zweifellos hat das Erscheinen des Predigers hoch über dem Tisch des Herrn etwas Beleidigendes, und es ist nicht künstlerisch zu rechtfertigen, wenn derselbe, wie der Kuckuck an der Schwarzwälderuhr, vorher ungesehen auf einem Platze erscheint, auf dem nach der sonst üblichen Anordnung sich das Altarbild befinden sollte. Weit würdiger und namentlich weit protestantischer ist es, wenn man ihn die Kanzel ersteigen, also gewissermaßen aus der Gemeinschaft der Gläubigen als einen der Ihrigen heraustreten sieht. Dies ist in der Frauenkirche der Fall. Der Platz für die Abendmahlsfeier ist durch Stufen über die Predigtkirche erhöht. Das Lesepult ist eine architektonische, unbewegliche Vorrichtung, die Kanzel steht an der östlichen Wand des Querschiffes, zunächst dem Chorabschnitte, das Taufbecken in der Abendmahlkirche.

Die eigenartige Größe Bährs spiegelt sich, schließt Gurlitt seine Charakteristik dieses so wichtigen Baues, am reinsten aus dem Vergleich seines Meisterwerkes mit den Versuchen Sturms wider. Der Gedanke ist zur reifen, abgerundeten Form geworden. Weiträumig, in seinem Ernst nur durch das zu reiche Detail der Emporen gestört, ist der Bau eine selbständige Erscheinung in der Kunstgeschichte und als solcher eines der wichtigsten Werke deutscher Schaffenskunst. Denn unter allen Leistungen der Architektur ist die Bildung eines neuen Grundrißgedankens die höchste und schwierigste. Sie gelingt nur dem tief erregten Drange eines ganzen Volkes und eines dasselbe bewegenden Gedankens.

Alles in allem, heißt es von fachmännischer Seite, kann Bährs Schöpfung in der Tat als der Gipfel dessen betrachtet werden, was die kirchliche Baukunst des Protestantismus bis jetzt geleistet hat. Sie hat auch mächtig auf des Meisters Zeitgenossen eingewirkt. (Berl. Architekten.)

C. Der katholische Kirchenbau.

Für die Ausbildung der eigentlichen Barockkirche ist bestimmend die Ausbildung des Grundrisses. Barromini gibt den entscheidenden Anstoß durch den ganz aus geschwungenen Linien gebildeten Grundplan und durch die dementsprechend irrationell gebildeten Gewölbeformen in S. Ivo alla Sapienza in Rom. Ebenso stilistisch maßgebend sind die Türme der Sapienza; sie erhalten eine überphantastische Bildung durch den spiralförmig angeordneten Oberbau. (Ebe VII.) Das eigentlich Maßgebende dieser Stilform zeigt sich aber im Innern der Kirchen in der Großartigkeit des zugrunde gelegten Maßstabes, in der Weiträumigkeit und in der immer häufiger auftretenden kühnen und malerischen Raumkombination in Verbindung mit den durch die perspektivische Wand- und Deckenmalerei vorgetäuschten Erweiterungen. Der perspektivische Reiz der Räume wird aber auch durch vortretende Säulen und durch die raffinierte Beleuchtung, vor allem durch die Anwendung hochgelegener Lünettenfenster, durch das Licht versteckter Fenster, das direkt auf die Malereien fällt, erhöht. Pater Andrea Pozzo erfand für seine das ganze Gewölbe überdeckende Glasmalerei eine systematisch durchgebildete perspektivische Architekturmalerei, die scheinbar die Gliederung der Kirchenwände an der Decke fortsetzte. Der Meister malt für gewöhnlich oberhalb der wirklichen Säulen- und Gewölbearchitektur eine neue prächtige Säulenhalle, über der der freie Himmel und die in diesem schwebenden Gestalten erscheinen. (Abb. 259.) Pozzo ist in dem Maße Herr seiner Mittel, daß man manchmal Mühe hat, sich klar zu machen, wo die Wahrheit in die Dichtung übergeht. Neben und nach Pozzo ist Tiepolo zu nennen, der die Untenansicht auf die Figurendarstellung schon mit einer gewissen Leichtfertigkeit behandelt.

Die malerischen Gesichtspunkte, die maßgebend für die Grundrißgestaltung waren, fanden natürlich auch im Außenbau Ausdruck. Am zierlichsten vielleicht in der Fassade Pietro da Cortonas für St. Maria della Pace in Rom (vor 1659). Der Meister legte vor die geradlinige Front eine offene halbkreisförmige Halle aus gekuppelten jonischen Säulen. Im Obergeschoß läßt er eine innere Apsis leicht heraustreten, an die Ecken stellt er Pilaster mit einem verkröpften Gebälk, das den Giebel trägt, dazwischen treten abermals Pilaster, die einen eingestellten Rundgiebel stützen. Als eine andere in der Folge sehr maßgebende Fassadengestaltung sei die der Kirche S. Agnese erwähnt, die Carlo Rainaldi (1611—1691) erbaute. Er verband hier seitliche Fronttürme an den Ecken einer stark kurvierten Fassade mit einer mächtigen Zentralkuppel. Er löste dadurch die Frage, wie man einen wirkungsvollen Fassadenbau mit der Herrschaft der Kuppel in Einklang setzen könne. Andrerseits muß ganz allgemein festgehalten werden, daß die Schauseiten ohne engere Verbindung mit dem dahinterliegenden Kirchenbau stehen und in diesen Hinblick nicht viel mehr als eine Kulisse sind.

In Frankreich gelangten die Künstler trotz mancher interessanter Arbeiten nicht über einen in mehr oder weniger strengen oder nüchternen Einzelformen gehaltenen Langhausbau mit einer beherrschenden Kuppel hinaus. Anders in Deutschland. Hier entwickelt wie der protestantische, so auch der katholische Kirchenbaustil eine große interessante Tätigkeit.

Der katholische kirchliche Barockbaustil in Deutschland nimmt vornehmlich seine Entwickelung von dem Jesuitenstil und geht Hand in Hand mit dem italienischen Kirchenbau. Selbstverständlich sind auch hier eigene Lösungen der verschiedenen Aufgaben gesucht. Es handelt sich aber hier nur um im engeren Sinne künstlerische Formen, denn die Prinzipien standen fest; gleichgültig, ob man eine Zentralanlage über ein griechisches Kreuz, wie Hardouin-Mansart im Invalidendom zu Paris, oder einen Langhausbau mit

breitem Querschiff und zentraler Kuppel anordnet, wie Fischer in der Salzburger Kollegienkirche (1696—1707), oder über einem ovalen Kuppelraum mit kurzen Kreuzflügeln und langem Chor, wie in der Karl-Borromäuskirche in Wien, oder ob man sich an mittelalterliche Kirchen unmittelbar anlehnte, wie es die Jesuiten besonders gern taten — es konnten sich im Grunde keine neuen Gedanken Bahn brechen.

Neu sind immer nur Einzelheiten, wie die Ehrensäulen an der Karl-Borromäuskirche zu Wien. Auch die Barockausstattung mit Malerei, Skulptur, Schnitzerei, Stuckarbeiten, sie bewegte sich trotz reicher, persönlicher Ausgestaltung im einzelnen Falle auf ein und demselben Gleis. Welcher Reichtum hier entfaltet werden konnte, mag uns die Betrachtung der von Jac. Prandauer erbauten Klosterkirche in Melk sagen. Die Mauerflächen sind mit kannelierten Kompositapilastern in rotem Marmor, vor glatten Lisenen in gelbem Marmor stehend, gegliedert. Die Arkaden bestehen aus grauem Marmor mit vergoldeten Ornamenten. Die balkonartige Auskragung der Emporen ist mit Reliefs und freihängenden Laubgewinden ausgestattet. Deren Brüstung zeigt ein reiches Bandwerkornament, und darauf steht eine laubenartige, in Grün und Gold gefärbte Gitterarchitektur als leichter Abschluß der Emporenräume. Gebälk und Hauptgesims über den großen Pilastern sind vielfach verkröpft und geschwungen und mit von Engeln getragenen Medaillons, gebogenen und mit Akanthus belegten Rahmenteilen und Blumengewinden aufs reichste ausgestattet Die Decke ist stuckartig in weißer und gelblicher Färbung von Joh. Friedrich Rottmayr bemalt in kecker, die architektonischen Linien überschneidender Zeichnung. Die Kuppel erhebt sich über einem reich ornamentierten Gesims und gekuppelten Pilastern des Tamburs, dessen Linien sowie die der Kuppelgurten wieder durch auf Blech gemalte Figuren des Kuppelbildes überschnitten werden. Der Hauptaltar ist als ein nach vorn offenes Tabernakel in großartiger Architektur gebildet; die Seitenaltäre setzen sich in braunem und grünem Marmor mit tiefgestimmten Goldornamenten ab. (Ebe VII.)

In einer Zeit, in der alle Welt sich so reich wie möglich schmückte, fuhr auch der katholische Klerus fort, die Amtstrachten auszuzieren und zwar in einem ausgesprochen weltlichen Sinn. Die schweren, reichen Stoffe räumten leichten Geweben den Platz; gewirkte Borten und Tressen, Spitzenwerk ersetzten die Stickereien. Auch der Form nach unterlag der Ornat gewissen Veränderungen. Die Alba verlor an Weite, so daß sie sich eng an die Untergewandung anlehnte, und wurde mit Tüllwerk, manchmal bis zum Gürtel besetzt; die Stola und den Manipel schmückten jetzt Tressen oder buntgewirkte Borten; die Dalmatika wurde von Seide und von den Bischöfen ungefüttert als leichter eleganter Mantel getragen. Das Meßgewand wurde steif, ungeschickt und durch Fütterung mit derben Stoffen, mit Musterungen und inhaltlosen Aufnähtereien versehen. Das Pallium schrumpfte zu einem schmalen Bande zusammen.

Die Zierden, die der Goldschmied lieferte, unterlagen dem Wechsel des Zeitgeschmackes. Die außeramtliche Kleidung wurde derartig der weltlichen angeähnelt, daß die Geistlichen (Abbé) ihrem Stande nahezu einzig dadurch Rechnung trugen, daß sie sich in Schwarz kleideten.

Die Perücke wurde natürlich getragen. Der Anforderung der liturgischen Regel bei gewissen Teilen der Messen genügte man dadurch, daß man das Scheitelstück der Perücke zum Aufklappen einrichtete. Mit Ausnahme der Hofprälaten gaben die Geistlichen den Bart wieder auf.

Die englisch-bischöfliche Kirche nahm in steigendem Maße den Ornat der katholischen Geistlichkeit wieder auf; besonders das bis auf die Füße fallende Chorhemd und das ebenso lange, vorn offene Untergewand, den Chormantel, Bischofsmütze und Stab. Die englischen Geistlichen behielten auch den jetzt viereckig gestutzten Vollbart bei. Erst der steigende Einfluß der Puritaner beseitigt diese katholisierende Richtung und stellt die alte Kleidung wieder her. Einzig die mächtige Wolkenperücke trat hinzu und blieb.

Die protestantische Geistlichkeit bewahrte den schwarzen (Doktor)-Talar, wenngleich auch hier im Schnitte etwas der Mode entgegengekommen wurde. Der Geschmack der einzelnen beschäftigte sich vor allem mit den Kragen. Man trug den glattaufliegenden Laschenkragen oder verkleinerte diesen zu „Bäffchen", oder blieb den alten steifgefälteten (spanischen) Rundkrausen, die nur im Umkreise schwankten, getreu. Die Perücke wurde auch von den französischen protestantischen Geistlichen aufgesetzt und dann ebenfalls in den anderen Ländern anstatt der bis auf die Schultern herabfallenden natürlichen Haartracht, die bis dahin im 17. Jahrhundert im Gebrauch gewesen war. (Weiß.)

Abb. 259. Andrea Pozzo: Malerei am Tonnengewölbe von S. Ignazio, Rom. (Siehe Seite 397.)

d) Die Niederlande.

Das Barock der Niederlande, namentlich das Flanderns, ist kein direktes Ergebnis der einheimischen Baukunst, trotzdem diese, besonders in dem Florisstil und in der Kunstrichtung Vredemans de Vries viele „barocke" Einzelheiten aufweisen. Das Barock ist auf nochmalige starke Einflüsse von Italien zurückzuführen, die im allgemeinen ziemlich selbständig verarbeitet werden. Als die eigentlichen Begründer des flandrischen Barocks sind Jacques Francquart (1577—1651) und Peter Paul Rubens zu betrachten. Durch des gefeierten Malers Aufnahmen der Genuesischen Paläste, die 1622 in Antwerpen erschienen, hat er wenigstens theoretisch für die Einführung des italienischen Barocks gewirkt. Auch andere niederländische Baumeister müssen in Genua und Mailand Studien gemacht haben. Im Profanbau werden die typischen Formen der schmalen, hohen Giebelhäuser, wie sie sich schon in spätgotischer Zeit ausgebildet hatten, bis in das 18. Jahrhundert festgehalten.

Charakteristisch bleibt, führt Bezold aus, dem niederländischen Barock die Vorliebe für die Mischung von Backstein und Hausstein. Die Gliederung behält stets eine gewisse Zierlichkeit und wird selten schwer und massig. In den Umrißlinien der Umrahmungen von Fenstern und Türen, sowie an den Giebeln sind architektonische Scherze beliebt; das Füllungsornament hat gewöhnlich die Form der Kartusche, und zwar der aus dem italienischen Barock abgeleiteten.

In Vlamland bleibt das rein italienische Barock, das die Jesuiten und Rubens förderten, vornehmlich herrschend, während in Holland sehr stark der Anschluß an Palladios klarer, gesetzmäßiger Schaffensart stattfindet.

Der Hauptvertreter dieses holländischen klassizistischen Barock ist Jakob van Kampen (gest. 1657). Sein Meisterwerk wurde das Rathaus von Amsterdam (jetzt Königl. Schloß), das er 1648 zu bauen begann. Schon der Grundriß in seiner symmetrischen Anordnung zeigt das Studium der Werke Palladios. Die Fronten haben über einem niedrigen Erdgeschoß zwei hohe, nahezu gleichwertige Pilasterordnungen, deren jede ein Haupt- und ein Zwischengeschoß umfaßt.

Die Hauptfront gliedern drei Risalite. Eine schlichtere Anwendung des Pilastermotives ist nicht möglich. Nur kleine Laubgewinde unter den Halbgeschoßfenstern, und über dem Mittelpavillon ein reich mit Reliefiguren geschmückter, wirkungsvoller Flachgiebel, Statuen als Akroterien bilden den Schmuck der mächtigen Front. Über den Eckpavillons erheben sich hohe Dächer und im Mittel vorne ein turmartiger, runder Aufbau mit offener Loggia zwischen korinthischen Halbsäulen und mit einer Kuppel. Bei aller Einfachheit wirkt der Bau mächtig, zum Teil auch vermöge seiner vortrefflichen Ausführung in Hausstein. Er zeigt den Begriff des Rathauses scharf ausgesprochen im Sinne nicht mehr der wehrhaften Burg eines mittelalterlich-kriegerischen Gemeinwesens, sondern als Mittelpunkt einer vielfach geteilten, demokratischen Verwaltung.

Höchst bedeutend erscheinen die Haupträume des Innern. Zunächst die Vorhalle, in der Artus Quellins berühmte weibliche Karyatiden sich befinden, dann der große Bürgersaal, welcher die Außenarchitektur im Untergeschoß einfach wiederholt. Ein riesiges, in Felder geteiltes Tonnengewölbe deckt den Raum, Bilder zieren die Stirnwände, während sonst nur an den Toren ein reicher, bildhauerischer Schmuck sich findet, außer den mit Vorliebe verwendeten Fruchtgehängen. Das Ornament fügt sich nur dem architektonischen Gerippe an, ohne einen gliedernden Teil des Aufbaues zu bilden; keine geschwungene Linie tritt hervor, kein Übergreifen über die Gesimse, keine Willkür.

In Quellins plastischer Ausstattung findet man geradezu Perlen feiner Empfindung und heiter schaffender Phantasie wie die Karyatiden, das prächtige Giebelfeld der Fassade mit der thronenden Gestalt der Amsterdam, umgeben von Nymphen, die ihr Kränze reichen, lebhaft bewegten Tritonen, See- und Landtieren, die ihr zu Füßen ihr Wesen treiben; oder auf der Rückseite, wie ihr die vier Weltteile Gaben überbringen, während der Amstel und das Y ihre Wasser vor ihr aus Urnen ergießen. Diese Reliefgiebelfelder sind holländischer Erfindung. (v. Bezold.)

Sehr beliebt sind in Holland im 17. Jahrhundert die Haustüren aus Eisen mit Einlage von Nußholz. Die geschnitzten Ränder und die spitzen Zapfen der Mittelfelder sind

schwarz lackiert. Die kleinen Bildflächen in eingelegter Arbeit bestehen aus verschiedenfarbigen Hölzern. Das verwendete Eichenholz hat in den Flächen reichen Spiegel, ist dagegen in den geschnitzten Teilen von ruhiger, tiefdunkler Farbe. Überall achtet man auf wirklich holzmäßige Formen.

Neben den „öffentlichen" ist der Profanbau hervorzuheben. Es sei hier vornehmlich das Trippenhuis in Amsterdam von Philipp Vinckboons genannt. Ein seiner Mittel als Architekt klar bewußter, aller Willkür ablehnend gegenüberstehender Mann hat dieses Haus gebaut, das vorbildlich wurde. Der Baumeister sucht im Grundriß eine richtige und bequeme Raumverteilung zu geben; die Fassade findet ihren Reiz in den hohen, die beiden Stockwerke zusammenspannenden halbierten Pilastern, in den aus weißen Steinen hergestellten Friesen, in den Sockeln und Kapitälen von nüchtern-strengen Einzelformen.

Mit dem deutsch-protestantischen Kirchenbaustil berührt sich der der Holländer. Denn auch hier arbeitete man an einer Predigtkirche. Die lutherische Kirche in Amsterdam (der lutherische Pott), die Dorsmann 1668 erbaut, besteht aus einem von acht Säulen eingefaßten Rundbau. Drei Säulenstellungen sind zugemauert. In der Mitte dieser bauen sich die Kanzel und der Altar auf. An die freistehenden Säulen reiht sich ein zweiter Kranz und in Fächerform eine Empore, so daß der Grundriß die Gestalt eines Kreises erhält, um welchen sich ein Halbkreis-Ring legt. Der Architekt schuf somit einen im Grunde dem Theater entlehnten Hörsaal, welcher den Kirchgänger in enge Beziehung zu dem Kanzelredner bringt. (Gurlitt.) Der streng reformierte Grundriß gab eine einfache rechteckige Anlage; der Innenbau ist so schlicht wie nur irgend möglich, den Altar ersetzte ein Tisch.

Weit wichtiger als die Architektur ist für die ganze Welt das Wirken der Maler in den Niederlanden geworden, deren Tätigkeit wir des inneren Zusammenhanges halber hier vom Beginn des 16. Jahrhunderts ab verfolgen wollen.

Der Malerei fiel in Vlamland, das katholisch geblieben oder wieder geworden war, vornehmlich zu, die Kirche zu schmücken, während in Holland das Porträt, die Landschaft, das Tierstück die Wände der Wohnräume zu zieren hatten.

Die niederländische Malerei des späten 15. Jahrhunderts erhielt ihren einstweiligen bodenständigen Abschluß durch Quentin Massys (um 1466—1530).

Quentin Massys strebt vor allem dahin, die stets zu reichen Quattrocentomalereien durch eine sich beschränkende, aber auf die großen Zusammenhänge blickende Auffassung zu vereinfachen, ohne daß er allerdings sein Ziel immer erreicht hätte. Trotzdem gelangt er dazu, den Ausdruck innerer Wahrheit mit einer großen Form zu verbinden. Er hat dies erreicht sowohl als religiöser Maler wie als Schilderer des Genres, wie auch und vornehmlich als Bildnismaler. In seinen Porträts weiß er wie sehr wenige den Zügen ein allgemein menschlich Wertvolles aufzuprägen, ohne sie des persönlich-intimen Momentes zu berauben. Auch als Maler im engeren Sinne des Wortes sucht er nach Zusammenfassung, indem er in allen Fällen die Härten durch seine zarten, hellen, etwas lackierten Farben mildert. Er wirkt durch Aufsuchen neuer, ungeahnter Effekte, durch neue Farbenmischungen und Kontraste, vor allem durch eine ganz veränderte Palette, die nicht mehr von braun, sondern eher von weiß ausgeht. (Cohen.)

Auch das Arbeitsgebiet der Maler hatte sich erweitert, indem das Leben des niederen Volkes seiner vollen Breite nach geschildert wurde, wie dies vornehmlich Peter Brueghel d. Ä. (der Bauern-Brueghel) erfolgreich unternahm.

Wenn wir an den Arbeiten dieses Malers die vlämische Malerschule mit einem schnellen Blick gestreift haben, so sei auch des bedeutendsten holländischen Malers jener Zeit, des Lukas van Leyden, gedacht (1494—1533). Sicher hat Lukas van Leyden seinen Schildererungen des alltäglichen Daseins seinen großen Namen in erster Linie zu verdanken, aber wir wollen darüber nicht vergessen, welche außerordentlichen Verdienste er sich als Licht- und Nachtmaler erworben hat.

Es ist ganz erstaunlich, eine wie großartige und eine wie reiche Formvorstellung Lukas van Leyden besaß, und wie verständnisvoll er das Licht behandelte. Unstreitig verfügte er über eine vortreffliche Kenntnis des Körpers und über eine Fülle von Bewegungsmotiven, die keineswegs immer ganz einfach, aber ebensowenig jemals widersinnig oder gesucht erscheinen.

Er verwandte nur den einheimischen Typus: schlanke Körper, starke Knochen, geraden Gesichtsschnitt, hohe Stirn, lange Finger, breite Schultern, schmale Hüften, lange, dünne Beine. Der Maler arbeitet strenge nach dem Modell, dessen individuell-charakteristische Form er zugunsten einer Vereinfachung der großen Flächen durch sein Helldunkel verändert; anderseits sucht gerade er durch diese Licht- und Schattenbehandlung die innere Konstruktion bis auf den Knochenbau klar zu legen, wie man etwa an den Unterschenkeln schreitender und stehender Männer den Verlauf der Knochen und des Kniegelenkes unter dem Fleisch verfolgen kann. Ebenso ist der Thorax sorgsam ausgezeichnet, sobald nicht breite Lichtmassen die Einzelheiten verzehren. Der Meister verwendet die Figuren für die Komposition in möglichst unzweideutig dreidimensionaler Behandlung. Er lokalisiert deshalb mit besonderer Sichtbarkeit die Figuren auf ihrem eigenen Schatten, der ihnen Körperhaftigkeit und Standfestigkeit verleiht, anderseits natürlich zur Raumbeherrschung dient. Besonders wichtig ist die Lichtführung. Lukas van Leyden ist ein Holländer und damit ein Lichtmaler. Er benutzt das zarte, fließende Licht, um den perlmutterartigen, den seidigen Glanz des Fleisches versinnbildlichen zu können. Was Hans Baldung Grien an einigen wenigen Einzelfiguren versucht hatte, bietet Lukas van Leyden an einer Menge zu Gruppen komponierter Gestalten. Meister Lukas hat mit strahlenden Augen auf die Herrlichkeit des im Lichte gebadeten nackten Menschenleibes geblickt, seine eigenartige Schönheit gesucht, studiert und genossen. Ein großer, echt künstlerischer Zug durchströmt sein „Jüngstes Gericht", darin dem Michelangelos nicht ähnlich, daß es zu einem hohen Lied auf den Menschenleib geworden ist.

An sich hätten die von Lukas van Leyden in seinem Jüngsten Gericht geäußerten Grundsätze, folgerichtig weitergeführt, ohne die italienisierende Mittelstufe in den Niederlanden zu einer „Renaissance", wie sie das 17. Jahrhundert bot, führen können, hingegen von Quentin Massys aus niemals; denn, wie gesagt, der Meister von Leyden hatte sich bereits in das Gebiet einer höheren, im vornehmsten Sinne künstlerischen, rein gefühlsmäßigen Anschauung von „Form und Inhalt" zur Form erhoben. Lukas van Leyden wird immer, wenn von dem Ruhm der großen nordischen Nacktmaler die Rede sein wird, in erster Reihe stehen müssen. Deshalb mußte von seinen Gemälden eingehender gesprochen werden.

Während aber diese Künstler noch nach heimischer Art schufen, trat schon eine Veränderung insofern ein, als der italienische Einfluß sich geltend machte. Die italienischen Maler lockten darum die nordischen Künstler in so hohem Grade an, weil sie so grundverschieden von ihnen waren und das rein künstlerische Empfinden unstreitig mehr befriedigten.

Diese still und ruhig in sich gekehrten Menschen auf den alten niederländischen Gemälden mit ihren eckigen Bewegungen, ihren überreichen, unruhigen Draperien, mit der zu ausgeprägten Betonung der Einzelheiten, standen in einem außerordentlich schroffen Gegensatz zu den sich frei bewegenden Menschen auf italienischen Gemälden, die entweder in der schönsten Bildung des Leibes unbekleidet oder in großartig behandelte Gewänder gehüllt sich darstellten. Nirgends fand man diese Kunst in der Heimat. Alles war groß gedacht und geschaffen, dazu kam die bezaubernde Technik des Helldunkels, die in den Niederlanden in diesem Maße noch unbekannt war, da man hier die gleichmäßig hellen und klaren Farben bevorzugt hatte; vor allem aber imponierte die große, formsichere Zeichnung der Fremden.

Die italienisch gesinnten Maler in den Niederlanden begannen die Farben zu verleugnen, um im Anschluß an ihre Vorbilder in erster Reihe die Großheit und Schönheit der Linie und der Form zu erfassen.

Anstatt der verleugneten Farbe suchten sie Effekte im Spiel von Licht und Schatten, ohne daß sie freilich zu einem günstigen Resultate hätten gelangen können. Allmählich jedoch kamen bei diesen Italiens Kunstart huldigenden Meistern, wie bei Marten de Vos, Frans Pourbus usw. die Farben wieder mehr zur Geltung, ohne daß das Studium des Körpers vernachlässigt wäre. Es finden sich deutliche Ansätze zu einer neuen malerischen Behandlung. Unter diesen letzten Ausläufern und beginnenden Erneurern sind auch die Lehrer von Rubens zu finden, wie Adam van Noort (1557), Otto van Veen (1558). Auch Abraham Janssens ist hier zu nennen, der allerdings nicht zu des Rubens Lehrern zählt, der aber in seiner Grablegung Christi im Museum zu Köln bereits dessen Tendenzen in Form, Farbe und Licht so nahe kommt, daß man eher an ein Bild von Rubens als an ein vor seinem Auftreten geschaffenes denken könnte. (Max Rooses.)

Peter Paul Rubens (1577—1640) bestimmt die Malerei seines Jahrhunderts in den Niederlanden. Rubens wurde der begeisterte, nie ermüdende Maler der malerischen Form, deren Unterscheidung von der plastischen er klar erkannt hatte. Als kerngesunder Mann sah er das Leben in der Fülle seiner Kraft in Lieb und Leid. Kein Denker wie Dürer, aber ein Beobachter und ein Maler, dem die glänzendste Technik nur ein

Abb. 260. Rubens' Frau Helene Fourment im Pelzgewand.
Im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. (Siehe Seite 404.)

Mittel war zu schildern, was ihm Kopf und Herz bewegte. Er erlebt, was er mit dem Pinsel darstellt, wenn er auch eine gewisse religiöse Ekstase, die er malte, mehr ihrer dramatischen oder sinnlichen Kraft, als ihrem mystisch verzückten Charakter nach zu fassen imstande war. Rubens' gewaltige Kraft, durch die Abtönung der leuchtenden, warmen Farbe und durch helles Licht körperliche Rundung zu verleihen, gibt seinen Bildern gleichzeitig den Charakter des Frohen, Festlichen, Naturwahren, obwohl der Meister stets alle Töne zu hoch treibt, die Formen sozusagen nach seinem Ideal physischer Gesundheit steigert, so daß alle seine Bilder einen stark dekorativen Zug aufweisen. Rubens besaß eine Vorstellungskraft von der Körperwelt des Menschen, barg einen Reichtum an Bewegungsmotiven in sich, wie nie ein Maler vor- oder nachher. Sein „Sturz der Verdammten", sein kleines „Jüngstes Gericht" hat einzig und allein er als Künstler sehen und malen können.

Rubens trat überall nur der natürlichen Welt entgegen, aber wahrgenommen durch sein sinnenfrohes Temperament. Sein „Pelzchen" in Wien mag es uns beweisen.

Man beachte, mit welcher Naturstrenge, die sich bis auf die durch zu enge Strumpfbänder hervorgerufenen Einschnürungen an den Knien, bis auf die durch schlechtes Schuhwerk verdorbenen Füße erstreckt, alles wiedergegeben ist, wie wunderbar weich die einzelnen Formen, das Fleisch der vollen Brust, der schlanke Arm gemalt sind. Und dennoch beweisen die Gesichtszüge, die leuchtenden, großen Augen, der schwellende Mund, daß der Maler selbst in dieses Porträt seiner Gattin, also vor dem unmittelbaren Vorbilde der Natur, seine Vorstellung von Körperschönheit und -kraft hineinlegt. Rubens' Porträts sind auch deshalb fast immer gute Bilder, aber seltener gute Bildnisse. Rubens haftet zweifelsohne mehr an der schimmernden Außenseite der Dinge. Darin ruht auch der unstreitig dekorative Grundzug seiner Arbeiten. Aber welch ein Farbenjubel erklingt jedesmal in seinen Malereien, auch in diesem „Pelzchen". Den jungen, warm getönten, nackten Körper stellt er auf eine rote Decke, legt dann an das Weiß des Hemdes den tiefblauen, mit braunem Pelz versehenen Mantel, durchflicht das Haar mit weißen Bändern und läßt endlich diese ganze leuchtende Frauenherrlichkeit sich von einem neutralen Hintergrund in geradezu einziger Schönheit abheben. (Abb. 260.)

Rubens ist ein begeisterter Maler des Nackten, aber nicht wie die Künstler der Renaissance ein Interpret des struktiven Organismus, sondern ein Verherrlicher der fließenden Linien, der vollsaftigen Form, des farbigen Reizes, des lockenden Fleisches, kurzum: ein Meister der Barockzeit.

Rubens wurde auch der Schilderer des zu neuem Leben erwachten Katholizismus. Keiner hat wie er durch die packende Kraft seiner allerdings für gewöhnlich am Pathos haften bleibenden Erzählung, durch die Wirkung der Erscheinung seiner Menschen, durch die so wunderbar reiche Pracht seiner Farben, durch den monumentalen Prunk, den er in diesen religiösen Bildern darstellen konnte, durch die erschütternde Schrecklichkeit, die er zu malen verstanden, den Anforderungen des Katholizismus genügt. Er war der beste Helfer in dem Kampf der alleinseligmachenden Kirche um die Seelen der Menschen. Er konnte sie bis in die Tiefen des Gefühls erregen, er konnte ihnen schmeicheln, er konnte sie locken, er konnte sie gewinnen.

Aber das Bild von der Kunst des Meister Rubens wäre nicht abgerundet, wenn wir nicht auch noch seiner mythologischen Gemälde gedächten. Gerade weil Rubens ein solch begeisterter Verehrer des schönen malerischen Scheins, des fröhlichen, genußfreudigen Lebensdaseins war, konnte er der antiken Sage sich bemächtigen, deren dem genießenden Leben zugewandte Züge und deren reizvoll-sinnlicher Schönheit er vornehmlich künstlerischen Ausdruck zu verleihen befähigt war. Es ist gerechtfertigt, neben diesen gewaltigen Maler der katholischen Barockzeit den großartigsten Schilderer protestantischen Geisteslebens zu stellen, Rembrandt (1606—1669).

Rembrandts Erfolge beruhen vornehmlich darauf, daß er, ohne rechts und links zu blicken, die Natur mit eigenen Augen, mit den Augen seines Volkes und seiner Zeit anzusehen begabt war, mit echt künstlerischen Augen, die die Natur zwar mit packender, allen sofort fühlbarer Wahrheit, zugleich aber doch anders, tiefer, weihevoller zu schauen imstande waren als die gewöhnlicher Sterblicher. Deshalb malte niemand neben Rembrandt so uneingeschränkt das vorbehaltlos Menschliche. Dazu kommt, daß Rembrandt mittels konstruierten Lichtes, das er mit Vorliebe auf einen Punkt sammelte, und durch

die feinste, vorsichtigste Abschattierung mittels des Halbdunkels Personen wie Raum zusammen sah und somit eine Raumeinheit malte. Rembrandts Hauptstärke machen aus: ein überaus kräftiges Kolorit, die Erfindung, durch feinste Mitteltöne eine gefällige Harmonie zu erzielen; ferner sorgfältigste Unterordnung aller Töne unter einen Hauptton, richtige und in den sanftesten Übergängen sich verlierende Abstufung des Lichtes, das überraschende Leben und Hervorkommen der Hauptpersonen. (Kohloff.)

Durch die wunderbare Pracht und Leuchtkraft der Färbung, durch diese gefangennehmende Wirkung des Helldunkels verklärt er das Realistische in seinen Werken, ohne ihnen die Realität zu nehmen. Rembrandts Kunst umfaßt jegliches Gebiet, das ein Künstler nur beschreiten kann. Überall ist er schlicht und groß. In seinen religiösen Bildern verdrängt er das Kirchlich-Religiöse, um menschlich-ethische Werte, echtes religiöses Gefühlsleben dafür einzusetzen. Rembrandt hat als religiöser Historienmaler Werke geschaffen, deren Motive ausgeschöpft sind wie in Leonardo da Vincis Abendmahl. Es sei an den verlorenen Sohn in St. Petersburg (Abb. 261) erinnert. Das vertrauende Sichdemütigen und Bitten, das liebevolle, verstehende Verzeihen ist niemals einfacher, monumentaler und größer von einem Maler dargestellt worden als hier von Rembrandt.

Rembrandts Bildnisse geben uns die Menschen, wie sie sein intuitiver künstlerischer Blick ihrem Wesen nach sah, und in den gereiften Persönlichkeiten, wie etwa in seinen Staalmeestern, läßt er auch aus diesen Einzelindividuen den Charakter seiner Zeit hervorleuchten. In seinen Landschaften spiegelt sich die hingebende Liebe des Niederländers zu dem so schwer dem Meere abgerungenen Boden wieder. Deshalb ist Rembrandt auch der erste Landschafter, bei dem von einer Stimmung im modernen Sinne gesprochen werden kann. Keines seiner Bilder hat einen bedeutenhaften Charakter; auch die Schönheit der Linie kennen sie nicht, aber es waltet ein Seelenleben der Landschaft, dem der Meister erhabenen Ausdruck verleiht.

Abb. 261. Rückkehr des verlorenen Sohnes.
Gemälde von Rembrandt in der Eremitage zu St. Petersburg.

Rembrandt hat als Künstler auch dem schönsten Gebilde, das die Erde trägt, gehuldigt, dem nackten Menschen. Seine Aktmalerei verfolgt die Natur bis in die Einzelheiten hinein, er malt die Nacktheit des Körpers vollendet wahr, erhebt sie jedoch

über die Sphäre des Gewöhnlichen durch das unnachahmlich feine Spiel des Lichtes, das über die leichtesten Erhebungen und feinsten Einsenkungen der Körperoberfläche hinspielt.

Rembrandt hat auch das Tun und Treiben des Alltags seinen innersten menschlichen Zügen nach zu schildern vermocht und auch diesen einfachen Vorwürfen durch das schlicht Menschliche, den Grundcharakter alles seines Schaffens, den Schimmer künstlerischer Verklärung zu geben vermocht.

In Rembrandt erwachte endlich auch die alte Befähigung der deutschen Künstler, in einfachen Schwarz-Weißblättern den ganzen Reichtum ihres Gemütslebens auszusprechen. Der Meister nahm von den ihm zur Wahl stehenden Techniken die Radierung, weil sie seinen malerischen Anlagen am meisten entsprach. Man möchte eigentlich sagen, daß die Radierung Rembrandts künstlerischer Begabung technisch mehr entgegenkam als die Malerei, denn kein Maler ist in der Lage, derartig Lichtwirkungen dem Beschauer aufzuzwingen wie der Radierer; regt er doch die Phantasie des Betrachtenden in dem Maße an, daß er irdisches und überirdisches Licht je nach dem Willen des Künstlers zu sehen glaubt. Rembrandt hat als Radierer dieselben Stoffe behandelt wie als Maler, aber sie überall gewissermaßen der irdischen Schwere entkleidet. Der Radierer drängt uns mittels einfacher Linien bestimmte Formvorstellungen auf, ohne der natürlichen Erscheinung in allen Einzelheiten folgen zu müssen. Niemals hat ein Maler so wunderbares Himmelslicht über den sterbenden Heiland am Kreuz gleich einem verheißungsvollen Geschenk herabfluten lassen, wie Rembrandt auf seiner großen Kreuzigung. Aber auch der Realist Rembrandt hat die Radierung verwendet, um die ganze Poesie des Alltagslebens ausschöpfen zu können. Denn dieser feine Seelenkünder sah selbst in den einfachsten Lebensformen das Große und Ewige, gleichgültig, ob er eine Bettlerfamilie darstellte oder den schlichtesten Naturausschnitt künstlerisch interpretierte. Er hielt überall die bestimmenden äußeren Momente fest und erhob doch alles in eine höhere Sphäre.

Neben Rembrandt erscheinen alle anderen Künstler nur wie Fachkünstler, sei es nun, daß wir an Frans Hals d. Älteren, sei es, daß wir an Ruisdael, an Brouwer, Ostade u. a. denken, denn alle diese, so hervorragend sie auch in ihren Gebieten waren, übertreffen Rembrandt im letzten Grunde nicht.

Frans Hals (1580/81—1666) nimmt allerdings Rembrandt gegenüber als Bildnismaler eine besondere Stellung insofern ein, als er schlichter ist. Er ist der holländische Bildnismaler schlechthin in seiner feinen, bestimmten, phrasenlosen Charakteristik, in der resoluten, ja kecken Malweise, die ebenso sicher die Form herausmodellierte, wie den feinsten Lichtübergängen folgte. (Abb. 262.) Im Gegensatz zu Rembrandt malte Hals stets das Tageslicht und fand darin für seine Auffassung den entsprechenden künstlerischen Ausdruck mit derselben Sicherheit, wie Rembrandt in seinem berühmten Goldton, den er allerdings in seinen Porträts keineswegs immer verwandte.

Zu Frans Hals' bedeutendsten Schülern zählen Adriaen Brouwer und Adriaen van Ostade; beide Maler schildern das Leben der Bauern.

Der volkstümliche Grundton, der der ganzen holländischen Kunst eigen ist, findet in diesen Malern des kleinen und doch bedeutsamen Lebens des Alltags seinen bezeichnenden Ausdruck. Die Holländer haben seit Beginn der Entwickelung der Malerei mehr als andere das Genre betont. Es erhält die höchste Ausbildung in dieser Zeit des 17. Jahrhunderts, in der die Holländer, wie nie zuvor, um ihr Volkstum rangen. Brouwer, Ostade, Jan Steen führen uns in das Tun und Treiben des niederen Volkes, Gerard Terbor, Gabriel Metsu, Jan Vermeer, van Delft usw. schildern uns das Dasein der vornehmen Stände. Alle diese Maler wissen ihren Stoff der ganzen Fülle und dem eigentlichen Wesen nach darzustellen.

Kein Volk Europas hat derart um die Erde, auf der es wohnt, kämpfen müssen wie die Holländer. Die Heimat, die sie vor 600 Jahren dem Meere abtrotzten und unausgesetzt gegen die zerstörenden Gewalten der Wogen haben verteidigen müssen, die Heimat, die sie jetzt im blutigen Kampfe gegen die Spanier schützen mußten, ließ deshalb unter ihnen Landschaftsmaler erstehen, wie unter keinem anderen Volke. Sie sind die ersten, die die schlichtesten Vorwürfe in der Landschaft mit künstlerischem Auge sehen und interpretieren können, so daß die einfache Schönheit heraustritt und gleichzeitig

Abb. 262. Amme mit Kind. Gemälde von Frans Hals d. Ä. im Königl. Museum zu Berlin. (Großer Halskragen und reiche Verwendung von Spitzen.) Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Siehe Seite 406.)

vertieft, verklärt durch das Naturgefühl des Künstlers, des Holländers. Vor allem Jacob van Ruisdaels (1628/29—1682) Landschaften lassen seine Persönlichkeit hinter der Natur seiner Heimat zurücktreten. (Abb. 263.) Er spricht von sich nur in zurückhaltenden Worten; denn er ist Holländer, und in dem tiefen Erfassen der holländischen heimatlichen Landschaft kommt ganz von selbst sein innerstes Wesen mit zur Aussprache, die allerdings gleichzeitig und naturgemäß eine sehr persönliche Färbung erhält. Er zuerst

Abb. 263. Winterlandschaft. Von Jacob van Ruisdael. In der Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Siehe Seite 407.)

wirft sich mit leidenschaftlicher Liebe und mit all dem feinen und gleichzeitig scharf erkennenden Fühlen einer Liebe der Natur in die Arme, lehnt sein Haupt an ihre Brust, erschauert unter den Schlägen dieses großen reinen Herzens und spricht zu ihr, er, der Melancholiker, leise klagend von dem Leid, das die Welt ihm zugefügt.

Diese Liebe zur Natur ließ selbst kleine einzelne Motive, wie die Frucht des Baumes und die Blume am Strauche, dem künstlerischen Auge nicht entgehen, so daß die holländischen Maler auf dem Gebiete des Stillebens, der Blumenmalerei, der Schilderung des Tierlebens, als Künstler ersten Ranges dastehen. Die holländische Malerei bietet also in ihrer ganzen inneren Struktur einen scharfen Gegensatz zur vlämischen. Während diese vorwiegend für die reichen, goldstrotzenden Kirchen der Barockzeit, für die weiten Hallen der Paläste malte, schmückte der holländische Künstler vorab das Haus des Bürgers. In einfachen schwarzen Rahmen zierten die Bildnisse der Familienangehörigen, die Abbilder der heimischen Natur, des Tuns und Treibens des holländischen Volkes, die behaglich und gediegen ausgestatteten Räume der bürgerlichen Wohnung. Und darin besteht auch nicht zum mindesten die Einwirkung, die die holländische Malerei auf uns heute noch ausübt, denn sie schildert den Menschen und seine Umgebung, wie sie wirklich sind, ohne sie der Plattheit und Roheit einer engherzig-naturalistischen Darstellung zu überliefern.

Treten wir nun in einen Wohnraum ein. In den Möbeln des 17. Jahrhunderts sind verschiedene Strömungen des Geschmackes erkennbar.

Das 16. Jahrhundert hatte auch in den Niederlanden überall das architektonische Element zur Herrschaft gebracht. Die Schmuckteile des Monumentalbaues werden reichlich verwendet, aber oft genug nur als rein äußerliche Zierformen ohne Zusammenhang mit der Zweckbestimmung des Gebrauchs, lediglich in der Absicht, große Prachtdekorationen für den Raum zu schaffen. Die im 17. Jahrhundert völlig in Barockformen übergehende Architektur kommt diesem Bestreben entgegen und bietet in den gewundenen und verdoppelten Säulen, dem verkröpften Gebälk, den geschwungenen und geknickten Giebeln sehr wirksame Elemente. Aber historisch wichtiger als diese Prunkarbeiten architektonischen Charakters sind die Versuche, die Bauformen dem natürlichen Formenkreis der Tischlerwerkstatt anzupassen.

Eine wirklich durchgreifende Umbildung dieser der Architektur entlehnten Tischlerformen vollzog sich in den Niederlanden. Hier entwickelte sich zugleich mit der Blüte der Malerei die bürgerliche Kunst in der Einrichtung des Wohnhauses. Die überlieferten architektonischen Formen wurden nicht geradezu aufgegeben, aber sie wurden völlig ihres Steincharakters entkleidet und in Holzformen umgesetzt. (Abb. 264 u. 267.) Säulen und Gebälk bilden zwar noch den Nerv der Anlage der Gebrauchsmöbel, aber keines dieser Glieder hat seine ursprüngliche Form behalten. Die Säulen sind brettmäßig um-

gebildet mit langen Flöten, die an Kannelüren anklingen, aber leicht herstellbare Holzstöße zum Teil mit Einlagen sind. Ebenso ist das Gebälk völlig umgestaltet. Die Friese erhalten ein Ornament, das durch leichte Ausgründung des Holzes hergestellt ist und das kaum noch an die architektonischen Vorbilder erinnert. An Stelle der letzteren treten flachgehaltene Laub- und Blumenornamente. Die figürliche Schnitzerei ist weniger beliebt; wo sie vorkommt, entspricht sie dem Geschmack der Zeit an Allegorien. Die Flächen der Türen werden meistens in Felder eingeteilt, deren Ränder aus zierlich profilierten Leisten bestehen. Der Grund dieser Felder ist häufig mit dunkelpoliertem Holz ausgelegt, das auch für einzelne aufgesetzte Stücke verwendet wird. Man beginnt bereits aus den edlen vielfarbigen Hölzern der neuen Welt Vorteil zu ziehen, und die Bemalung verschwindet völlig aus der vornehmen Tischlerarbeit.

Abb. 264. Stammtisch in der Dorfschenke. Gemälde von Adriaen van Ostade in der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Siehe Seite 408.)

Die eigentümliche Bewegung auf das Tischlermäßige hin steigert sich in den Niederlanden so weit, daß auch bei Schränken von guter Ausführung der architektonische Aufbau völlig verlassen wird zugunsten eines zimmerartigen Gerüstes. Die Eckpfosten gehen glatt durch und haben keinerlei Konsolen oder Kapitäle, die Querglieder sind einfach gespannte Bänder. Die Balkenkonstruktion kann als Rest oder als Wiederaufleben gotischer Überlieferung, die ja in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vielfach wahrgenommen wird, angesehen werden.

Der Schrank, mit Vorliebe aus Eichenholz und mit Zutaten von schwarzpoliertem Holz, ruht gerne mit seinem Sockel auf schwarzen Kugelfüßen; die Sockel-Schubladen erhalten schwarze Knopfgriffe, der Ober- und Unterteil ist architektonisch aufgebaut, die Pilaster sind flach gehalten, mit Kannelüren, die im unteren Drittel schwarz gefüllt sind, unterhalb des Kapitäls liegen ausgesägte Auflagen und Tropfen aus schwarzem Holz auf. In die Füllungen wird etwas Rankenwerk in flachem Relief eingeordnet. (Lessing.)

Unter den kunstgewerblichen Arbeiten in den Niederlanden standen und stehen in besonders hohem Ansehen die Delfter Waren.

Herman Pietersz, der Erfinder (?) der sog. Delfter Fayencen, war jedenfalls 1596 sich noch nicht klar über seine Arbeitsmethode, erst um 1600 scheint er die ersten besser gelungenen Arbeiten geliefert zu haben, die die chinesischen Vorbilder äußerlich nachzuahmen versuchten, aber erst seit etwa 1620 können wir eine bodenständige Kunst wirklich verfolgen — die Höllenbrueghel und Vinckboons sind die Helfer. Seit dieser Zeit wird erst die Delfter Fayence weltberühmt. Man besaß die Einsicht, die Art der Fayence zu betonen. Pieter Oosterlaan malte die berühmten, feingezeichneten Landschaften und Porträts (en camaieu) in scharfen Konturen, aber mit weichen Schatten, durchsichtigen Halbtönen, blau auf weißem Grunde. (Abb. 265.) Niemals hat sich wohl wieder die Fayence-Malerei auf einen höheren Gipfel erhoben.

Mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts bleibt die Delfter Fayence nicht mehr ein Luxusgegenstand, sondern wird kaufmännisch ausgebeutet und der großen Masse zugänglich gemacht. Allerdings verschwinden damit die eigentlichen künstlerischen Eigenschaften. Die Technik stand auf der Höhe, der Dekor aber wird bizarr, marktschreierisch und bei allen japanischen und chinesischen Nachahmungen töricht und kindlich. (Havard.)

Abb. 265. Tulpenständer von Aelbrecht de Keyzer. Um 1650.

Man ging auch später dazu über, das Porzellan, das orientalische wie das sächsische, nachzuahmen und die Gefäße polychrom zu verzieren. Der Wettkampf war aber vergeblich, das echte Porzellan siegte überall.

Obwohl die Bildweberei im 17. Jahrhundert sich hauptsächlich in Frankreich entfaltete, wurde sie nach wie vor auch in den Niederlanden eifrig gepflegt. Das Zeitalter des Barocks suchte den Reichtum, die Pracht der Farben in den Bildwebereien derartig zu

Abb. 266. Im Atelier.
Gemälde von Jan Vermeer in der Galerie des Grafen Czernin in Wien.
(Siehe Seite 411.)

Abb. 267. Der junge Gelehrte mit seiner Schwester.
Gemälde von Gonzales Coques in der Gemäldegalerie zu Kassel. (Siehe Seite 408.)

steigern, daß schon im 17. Jahrhundert den Webern zu Brüssel, Paris, Madrid in Nacheiferung Rubensscher Farbenglut mehr als 14000 Farbentöne zur Verfügung standen.

Von der Tracht bemerkt Weiß, daß die Belgier infolge der politischen Verhältnisse länger der spanischen Kleidung treu blieben als die Holländer, die ihre Selbständigkeit auch in der äußeren Erscheinung dokumentieren wollten. Die Ärmel wurden von der steifen Wattierung ebenso wie die Kniehosen befreit, die zu einer weiten offenen, oder zu einer langen, sehr weiten, unten geschlossenen Oberhose wurde. Man wollte im ganzen Volk eine gute und bequeme Bekleidung, deshalb das Streben nach Weite und Länge und nach Bequemlichkeit (zu der die Perücke allerdings einen merkwürdigen Gegensatz bot). Man bevorzugte demzufolge immer mehr die aus der Gegend von Maastricht ausgehende pluderige, einen etwas schwerfälligen Eindruck für den Träger hervorrufende Oberhose, die bis zur halben Wade über die Strumpfhose reichte, sowie eine über die Hüfte herabfallende weite Jacke, später auch wirkliche Überziehröcke, die zugeknöpft werden konnten und bis zum Knie reichten. Dazu legte man um die Hüfte eine Schärpe, um den Hals einen flachen Kragen, trug breitstulpige Stiefel und einen verhältnismäßig knappen Hut mit Feder, da der breitkrempige eine ausgesprochen soldatische Kopfbedeckung geworden war. (Abb. 266 u. 267.) Erst seit etwa 1685 wurde die französische Tracht auch von den Holländern übernommen.

Die weibliche Kleidung folgte wohl im ganzen denselben Grundsätzen, wurde indessen zu dem an sich geringeren Wechsel, den sie mit der französischen teilte, durch einen den Niederländerinnen eigenen Zug von häuslicher Zurückgezogenheit und ehrbarlicher Strenge noch besonders bestimmt. Allgemein freilich war dies nur in Holland der Fall, fand jedoch auch in Belgien immerhin in erheblicherem Umfange statt. Nur blieb man in Belgien gerne bei der Entblößung von Hals, Brust und Armen, einzig die älteren Frauen verzichteten darauf.

Marquis de Crequi schreibt 1665: Die Holländerinnen sind umgänglich genug, um uns eine Zerstreuung zu verschaffen, aber zu wenig belebt, um unsere Ruhe zu stören. Glauben Sie ja nicht, daß sich nicht einige sehr liebenswürdige unter ihnen fänden. Allein, es ist nichts

von ihnen zu hoffen, entweder wegen ihrer Tugend oder wegen ihrer natürlichen Kälte, welche die Stelle der Tugend vertritt. Hier erklärt man alles für Untreue; und Untreue, die an galanten Höfen für ein großes Verdienst gilt, wird von diesem guten Volke als das größte Laster verabscheut, das in seinem Betragen und in seiner Verfassung sehr weise, aber in seinen Vergnügungen und Lebensformen wenig gelehrt ist.

Derartig war also auch ihre Kleidung, schlicht, anmutig und gediegen. Die guten Bürgerklassen blieben ständig auch der seit 1620 bestehenden Sitte treu, einen mantelartigen Umhang (huicke) über den Kopf zu nehmen. Er wurde an einer vor der Stirn getragenen kleinen scheibenförmigen Bedeckung, die inmitten eine gerade aufsteigende steife Quaste aufwies, befestigt.

Gegen den Schluß des 17. Jahrhunderts wurde ein wichtiger Teil der Kleidung nationalisiert. Die französischen Spitzen wurden zurückgedrängt, nicht zum mindesten durch den außerordentlich feinen Leinenfaden, der in Holland in nirgends sonst erreichter Güte hergestellt wurde. Mecheln war der Hauptfabrikationsort.

Die Niederlande sind vielleicht bei der so hoch entwickelten Posamenterie der Klöppelspitze selbständig auf die Spur gekommen, scheinen aber sonst von Italien beeinflußt gewesen zu sein (siehe auch Abb. 262).

Auffallend ist die außerordentliche Bedeutung, die die Zackenform erlangt hat. Es werden die nebeneinander geordneten Reticellamotive (netzartige Motive) des Randstreifens mehr voneinander getrennt und mit den einzelnen Zacken enger in Verbindung gesetzt, so daß der Eindruck hauptsächlich durch letztere bestimmt wird. In der Klöppelarbeit werden dann auch beide Teile gleichzeitig ausgeführt. Wir erkennen hier somit einen ähnlichen Vorgang wie bei den spätesten italienischen Renaissancespitzen, wo auch Streifen und Zacken mehr miteinander verwuchsen. Der große Umfang, den diese Versuche gerade in den Niederlanden erlangt haben, erklärt sich schon daraus, daß die niederländische Entwickelung eben vorherrschend in die letzte Zeit der Renaissance fällt, wo auf anderen Gebieten der Kunst bereits das Barock in vollster Geltung war. Neben den rein geometrischen Durchbruch- und Zackenarbeiten, die bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts vorherrschen, gewahren wir auch die Blumen-, Ranken-, Schnörkel- und Vasenmotive, die sich auch in den italienischen Musterbüchern finden; nur ist der Eindruck, da die Arbeiten meist in Klöppeltechnik ausgeführt sind und auf die Reinheit der Form weit weniger Gewicht gelegt wird, ein wesentlich anderer. (Dreyer.)

e) England.

In England erstarkt, nach Gurlitt, im 17. Jahrhundert am Studium der Werke Palladios der Sinn für vollkommene Symmetrie in der Grundlage wie im Aufbau der Bauten. Inigo Jones (1572—1651) verkündet mit erstaunlicher Sicherheit die Lehre des berühmten Italieners. Damit tritt ein fremdes formales Element ein, das auf die Geschichte des englischen Hauses und auf die besondern klimatischen Verhältnisse des Landes keine Rücksicht nahm. Das Streben nach klassischer Einfachheit und ruhigen Maßen führt ferner nicht selten zu einer gewissen nüchternen Trockenheit. Inigo Jones holte sich seine Vorbilder aus Italien; allerdings suchte er gleichzeitig altheimische Gewohnheiten möglichst beizubehalten. Das Banketthaus von Whitehal, das Jones erbaute und Rubens ausmalte, beweist es. Es stellt sich als geschlossene rechtwinklige Anlage dar, deren beide Geschosse je durch eine Pilasterordnung, jonisch und korinthisch gegliedert, sonst durchweg gequadert sind. An den Langfassaden sind vor die mittleren vier Fensterpfeiler Halbsäulen an Stelle der Pilaster gesetzt, durch deren größere Ausladung vor die Mauerflucht Risalite gebildet werden. Die Fenster sind einfach und edel gezeichnet, Detail wie Gesamtauffassung zeugen von echt palladianischem Geiste. Nur in den Kapitälen ist die Kraft und Fülle des italienischen Meisters nicht erreicht. Der Bau würde, stünde er in Vicenza, sich würdig den berühmten Palästen Palladios anreihen. Das Innere bildet nach Art der gotischen Hallen einen rechtwinkligen Saal. Es entspricht in seinen beiden Halbsäulenordnungen der Außenarchitektur, nur daß die Platten des Gurtgesimses zu einem Umgang ausgebildet wurden. Die architektonische Ausschmückung ist einfach und bis auf die beiden in den Ecken aneinander stoßenden Halbsäulen ganz den Regeln der italienischen Hochrenaissance gemäß.

Das Haus oder der Palast nahm aber in England grundsätzlich eine ganz andere Gestalt an. Das Hauptwohngeschoß rückte ins erste Stockwerk, und das niedrige zu ebener Erde liegende Untergeschoß wurde zu Nebenräumen verwandt. In das Hauptgeschoß führte eine äußere Freitreppe. Durch eine Vorhalle trat man in die Achse des Einganges, weiter gehend in den gewöhnlich mit einer Kuppel überdeckten, durch zwei Stockwerke reichenden Salon; den beiden Räumen schlossen sich links und rechts die Wohnräume an. Die Haupteinteilung des blockförmigen Grundrisses war in der Regel derartig, daß ein längliches Rechteck durch zwei Querwände in drei ungefähr gleiche Teile geteilt wurde. Das Mittelstück wies man der Halle und dem Salon zu, und die beiden Seitenteile verblieben für die übrigen Zimmer. Der mittlere, entweder vorgezogene oder in der Flucht bleibende Gebäudeteil erhielt äußerlich einen durch die ganze Fronthöhe reichenden Säulenvorbau mit einem Tempelgiebel.

Auch die spielende dekorative Frührenaissance bildete Jones zu einer streng architektonisch gedachten Dekoration um. Das englische Handwerk gelangte völlig in den Besitz des klassisch-italienischen Details. Die Wände wurden durch Rahmenwerk zerlegt, die Türen mit Säulen und Pilastern eingefaßt, mit einer in der Mitte gebrochenen Verdachung versehen, die Kamine mittels hoher Konsolen und mittels hoher, von Pilastern umrahmten und Friesen überdeckten Aufbauten mit den Wänden der Decke verbunden. Über zierlich ausgeführtem Gurtgesims erhob sich eine mächtige Kehle. Die flache Decke wurde entweder durch Stuck geometrisch abgeteilt oder als tiefe Kassettendecke gebildet.

Die italienische Baukunst drängte sich sogar in die Villenanlage. Man strebte jetzt nach stattlicher Höhenentwickelung, verlangte italienische Portiken und axiale Fassaden und verlegte entgegen aller bisherigen Gewohnheit sogar die Küchen-, Neben- und Dienerräume in das Sockelgeschoß des Hauptgebäudes.

Auf Inigo Jones' Pfaden schritt man weiter, nahm aber von der klassizistischen Architektur Frankreichs und Hollands manche Anregungen, wie etwa die zwei Stockwerke zusammenfassende Pilasterordnung, herüber. Der holländische Einfluß ist überhaupt nicht gering anzuschlagen. Er ist insbesondere für die Häuser, die der kleinere Bürger für sich errichtete, maßgebend geblieben. Die kleineren Profanbauten, in Backstein erbaut, sprechen in diesem Hinblick eine sehr deutliche Sprache. Diese englischen Architekturen verleugnen wie die holländischen die vielen Fugen, betrachten die aufgemauerten Flächen als ein Ganzes, so daß diese keineswegs immer durch steinerne Tür- und Fenstereinfassungen belebten Backsteinmassen recht eintönig erscheinen.

Der strengen und reinen Formenbehandlung blieb man in England auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts getreu. Denn Christopher Wrens (1632—1723) Bauten, das von Webb begonnene riesige Hospital zu Greenwich, die Bibliothek, das Trinity-College zu Cambridge (1670—1692) blieben der klassischen Kunst treu. Jan Vanbrough (1666—1726) vermischt den holländischen Klassizismus mit den Motiven des französischen Barocks. Schloß Blenheim (1715) ist sein großes Werk.

Wand, Decke, Kamin, Türen werden streng architektonisch behandelt. Antike Ordnungen treten die Herrschaft an.

Ehe wir in das Haus treten, sei ein Schritt in den Garten getan. England ist das Land, in dem die Gartenkunst die größten Triumphe gefeiert hat. Die gotischen Ziergärtlein hatten sich durch die italienischen Einflüsse zu den stattlichen Formen monumentaler Gärten ausgebildet. Italienische, französische und holländische Vorbilder wurden verarbeitet und selbständig weiter entwickelt. Sir Francis Bacon stellte das Programm des architektonischen Gartens auf, der in der Regierungszeit der Königin Elisabeth zur Vollendung gebracht wurde.

Die zahlreichen alten Stiche aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert mit Darstellung der damaligen Gärten liefern, erzählt Lux, ein berückendes Bild von der selbständigen künstlerischen Durchbildung des Gartens in Verbindung mit dem Hause, was bei einem Volke, das dem häuslichen und ländlichen Leben eine überaus hohe Bedeutung beilegt, sehr verständlich ist. Es hat seit jeher zu den unbestrittenen Voraussetzungen des englischen Hauses gehört, daß der Ziergarten mit einem schön gepflegten Blumenflor, mit weiten, sorgfältig gepflegten Rasenflächen, herrlichen Blumenständen und Laubmassen die nähere und fernere gartenkünstlerische Ergänzung

zu bilden habe. Insbesondere gehören die prächtigen Rasenflächen zu dem heimischen Bestand, der den übernommenen fremden Gartenbildern ein neues Element einfügte.

Die Vorherrschaft der französischen Gartenkunst unter Lenôtre (1613—1700) hatte auch in England die deutlichsten Spuren hinterlassen. Die Wiedereinsetzung der Stuarts hat namentlich dazu beigetragen, die französische Gartenkunst einzubürgern. Unter Wilhelm von Oranien überwog in England wiederum das Beispiel des holländischen Gartens, der namentlich bei den kleineren Hausanlagen die Oberhand gewann. Auch der holländische Garten ist ja französischen Ursprungs; in seiner nationalen Umbildung aber gewinnt er zierlichere, bizarrere Formen, mit einer ausgesprochenen Vorliebe für gestutzte Buchsbaumhecken und Taxusbäume, die zu wunderlichen, burlesken Figuren, Tieren und allerhand Allegorien geschnitten sind. Vielleicht war gerade das Übermaß der Verschnörkelung die Schuld, daß im 18. Jahrhundert in England die Reaktion gegen den architektonischen Garten einsetzte und zu dem Extrem des landschaftlichen Gartens, der fast zur Vernichtung der Gartenkunst führte, den Anstoß gab.

Die Grenzen zwischen dem Garten und der freien Natur sollten möglichst unkenntlich sein. Auch der Einfluß Chinas tat ein übriges. Denn die Chinoiserie am Ende des 18. Jahrhunderts fand nicht nur in den Stoffmustern, in den keramischen Produkten, in den Kabinetten der Porzellansammler, sondern auch im Gartenbau Ausdruck, wie die Schilderungen des englischen Gartenarchitekten William Chambers (1757) zeigen.

Die Chinesen und nach ihrem Beispiel die Japaner waren von altersher hervorragende Gartenkünstler. Für die Anlage des chinesischen Gartens ist das Prinzip maßgebend, daß der Garten als Mikrokosmus des Himmlischen Reiches alles vereinen sollte, was der Boden Chinas an landschaftlichen Reizen besaß, alles natürlich in verkleinertem Maßstabe, wodurch der Garten einen kleinlichen Charakter erhielt, wenn er sich sogar, wie der bei Peking, viele Meilen weit erstreckt. Der chinesische Garten ist also ein künstlicher Landschaftsgarten, in dem alle Kontraste der wilden Natur möglichst nahe aneinander gerückt sind: Schäferidyllen, blumige Au und wildromantische Szenen mit Schluchten und tosenden Wasserfällen, die unvermittelt aufeinander folgen. Ähnliche künstliche Wirkungen strebte, wie erwähnt, der englische Landschaftsgarten an, der alsbald die herrschende Mode wurde. Es war zunächst eine Art romantischer Naturalismus. Die äußeren architektonischen Behelfe dieses philosophisch-ästhetischen Systems bildeten die verschiedenen Tempelformen, künstliche Ruinen, Obelisken, Pyramiden, Säulen, Sarkophage, Medaillons, Vasen, Urnen, Genien mit Fackeln, trauernde Nymphen, Festons, Inschriften.

Die Architektur in den Palästen und großen Herrensitzen war überall von Italien abhängig, der bewegliche Hausrat von Frankreich. Namentlich das Edikt von Nantes brachte viele Arbeiter über den Kanal. Frankreich galt für den Hof, Holland für den Bürgerstand.

Gobelins hingen an den Wänden. Um die Wende des 17. Jahrhunderts zum 18. trat die Tapete, eine Ableitung aus dem Stoffbehang, auf, und in der Mitte des 18. Jahrhunderts war sie ziemlich allgemein in Gebrauch. Nur in der Bibliothek blieb die Holzvertäfelung.

In den kleinern Bürgerhäusern herrschte, sei allgemein bemerkt, ein konservativer und puritanischer Zug. Man blieb hier tunlichst bei der Holzvertäfelung und bevorzugte große Felder mit horizontaler Teilung in Brusthöhe; gebrauchte man die Tapete, so wurde das Sockelpaneel beibehalten. Das Mobiliar blieb bei dem flachgeschnitzten der Elisabethischen Zeit beharren. Die Stuhlformen sind mannigfach, und der Tisch mit zusammenklappbaren Platten ist ganz allgemein geworden.

Die hochlehnigen Stühle mit gepolstertem Sitz und Rücken und dem Ohrmuschelornament, die ganz mit rotem Sammet überzogenen geradbeinigen Stühle mit dem Fransenbesatz stammen aus den Niederlanden.

Das holländische Möbel hatte von den architektonischen geschnitzten und gedrehten Formen sich zu glatten, bauchigen Flächen gewandt, die dem Wunsche nach eingelegter Arbeit, die die edlen fremden Hölzer ermöglichte, entgegenkam. Die massiv geschwungenen, mit eingelegtem Blumenornament verzierten Möbel Hollands beherrschten Englands Mobiliar. Daraus entstand das heimische Queen-Anne-Möbel mit den geschweiften Beinen, der Krümmung der Stuhllehne, zunächst des Mittelbrettes zwischen den noch steif bleibenden Seitenpfosten.

Auch der aufrechte Schrank ist in jener Zeit entstanden; aus der Truhe war ein Möbel mit Schublade geworden, und der Schreibtisch mit aufklappbarer Platte und darüberstehendem Glasschrank für Kuriositäten erfreute sich großer Beliebtheit.

Die Raumausstattung um 1722—1735 wird durch einen Bericht R. Walpoles klar erläutert: Die Bibliothek hatte Mahagonitäfelung, der Salon kirschrote Sammetbehänge,

Abb. 268. Bildnis Karls I. Gemälde von Anton van Dyck im Louvre in Paris. (Wallensteintracht am englischen Königshofe.) (Siehe Seite 416.)

und der Kamin bestand aus schwarzem Marmor mit Vergoldung. Zwischen den verkröpften Giebeln des Aufsatzes war eine Büste der Venus aufgestellt. Im Drawing-room waren die Wände mit gelbem Seidenstoff bespannt. Die Hauptschlafzimmer hatten Wandbehang aus gewirkten Tapeten und Betten aus Damast und Sammet. Ein „Marble Parlour" hatte Marmorverkleidung der Wände und einen Springbrunnen aus geschliffenem Granit. Die Decken hatten teilweise gemalte Füllungen, die Halle einen Kinderfries von Alfari.

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts hing England im Mobiliar durchaus vom Auslande ab, bis Chippendale, Adam und Sharton auf den Plan traten. (Muthesius.)

Allem Anschein nach scheint der Bedarf an silbernem und goldenem Geschirr nur gering gewesen zu sein.

Die Kleidung bleibt fast durchweg bis 1625 bei der spanischen Tracht; erst mit der Thronbesteigung Karls I. (1625—1649) fand die französische allgemeine Aufnahme, nur hielt man sich von dem gar zu großen Aufwand an Litzen, Knopf- und Spitzenwerk ferne. Vor allem aber gewannen die hellen Farben den Vorrang. Atlas und Seide trug man hauptsächlich in Hellblau und Weiß, Gelb und Orange mit Gold und Silber gestickt, doch auch Violett und Karmoisin waren beliebt. (Abb. 268.)

Dieser französischen Hoftracht stellte sich wohl zum ersten Male eine bewußt volkstümliche entgegen, die der Puritaner. Der Bürger blieb bei dem taillenlosen, bis zum Kragen geschlossenen langen Knopfrock, zumeist mit ganzen Ärmeln; dazu die enge Strumpfhose, die geschlossene und offene Kniehose, Schuhe oder kurze Stulpstiefel und einen jedenfalls bis zu den Knien herabfallenden Schultermantel. Den Hals umschloß ein einfacher weißer Kragen. Als Stoffe wurden dunkelfarbige Wollstoffe getragen. Das Haar schnitten die Puritaner kurz ab und bedeckten es mit einem runden Hut mit geradstehendem Rand ohne jeden Schmuck.

Nachdem die politischen Zwistigkeiten beseitigt waren, folgen wir weiter Weiß, verschwand zwar der beabsichtigte Gegensatz in der Kleidung, aber die mittleren und unteren Klassen beharrten bei der gewählten puritanischen Kleidung. Karl II. führte am Hofe die französische Tracht wieder zur unbestrittenen Herrschaft. Alles, was Frankreich irgend Neues ersann, mochte es auch noch so seltsam und widersinnig sein, ward fortan begierig aufgegriffen, zudem aber keineswegs nur nachgeahmt, sondern mehrfach überboten; so unter anderem bereits seit Karl II. die von Ludwig XIV. eingeführte Perücke, auch das breite Halstuch, der lange Oberrock, die lange (Unter-)Weste, die Schulterschleifen, die Spazierstöcke und die metallenen Schuhschnallen.

Die Tracht der Frauen nahm dieselbe Entwickelung. Zuerst die Bewahrung der spanischen Mode, dann bedingte Übernahme der französischen und daneben das Auftreten der puritanischen. In der Frauenkleidung hieß dies, ein enges, kurzes Leibchen, einen massig-weiten, gerade abfallenden und geschlossenen Rock von grauer oder schwarzer Wolle, ein breites, weißes Kragentuch, eine seit langem volkstümliche, ziemlich lange, weiße Schürze und einen dem Hute der Männer ähnliche Kopfbedeckung tragen. Die mittleren Volksklassen blieben um so lieber bei dieser Kleidung, als sie billig und im allgemeinen Zuschnitt hergebracht war.

Nach wiederhergestelltem Frieden gingen die vornehmen Frauen auch zur französischen Mode über, aber nicht so unbedingt wie die Männer. Bei aller Übereinstimmung mit der französischen Formengebung im ganzen und einzelnen gewann die Gesamtfassung von vornherein ein noch weit entschiedeneres Gepräge von einer durch wohlberechtigte Lässigkeit zu größerer Freiheit gehobenen, aber nichtsdestoweniger durch den Aufwand in Stoffen usw. bedingten geschmackreichen Eleganz. Es scheint, als ob ein gewisser Einfluß von Holland stattgefunden hätte, jedenfalls ähnelt der geschlossene Rock der holländischen Sitte, während der französische vorn offen war. Auch das Leibchen blieb von den Schleifen, Schließen usw. frei. Die Schürze wurde ein kleiner Prunkgegenstand. Das Haar fiel ziemlich offen und in großen Lockenmassen bei den jungen Damen herab. Genug, es blieb überall ein gewisses Maßhalten bestehen. Eine Ausnahme machte, aber wohl nur für einen ganz bestimmten Kreis, die Mode am Hofe Karls II., und selbst in diesem Falle bewahrten sich die Frauen vor den stärksten Übertreibungen.

VI. Das Rokoko und der Klassizismus.

a) Frankreich.

Mit dem Rokoko gewann Frankreich von neuem eine nationale Baukunst. Allerdings ist, genau genommen, das Rokoko kein Baustil, sondern nur ein Dekorationsstil der Innenräume, der in Frankreich, seinem Ursprungsland, nur knapp zwei Jahrzehnte, von 1730—1750 herrschte, denn die in ihren Innenräumen mit dem Rokoko ausgestatteten Bauten weisen durchgehends eine klassizistisch wirkende Barockfassade auf, aber hinzutraten ständig größer werdende und immer mehr den ganzen Innenraum beeinflussende Fenster, die im Palastbau sich türartig öffneten. Diese großen Lichtspender schufen den alten Innenraum zum modernen Hellraum um. Das Rokoko wird seiner Gesamterscheinung nach mit Recht als ein Erzeugnis nordischen französischen und niederländischen Wirklichkeitssinnes, und zugleich als die erste Einwirkung des Orients, Chinas, angesprochen. Dies Ergebnis findet in dem realistisch durchgebildeten Rosen- und Laubwerk Ausdruck, wie auch darin, daß aus den Zimmern die Pilaster und Halbsäulen, die Gebälke, Simse, Verdachungen und schweren Kassetten hinausgeworfen wurden. Aus den pomphaften majestätischen Barockräumen wurden behagliche, entzückend dekorierte Zimmer. Deshalb eignet sich das Rokoko auch in demselben Maße ausschließlich für kleine und mittlere Räume, wie für schwere Formen und weite Flächen der Barockstil.

Zum ersten Male lernen wir eine Innenausstattung kennen, die bewußt und absichtlich dem Baumeister den Rücken dreht. Die Rokokodekoration ist das Werk des Malers. Doch fiel auch sie nicht vom Himmel. Abgesehen von den fremdländischen Vorbildern sei hier nur der heimatlichen Wurzeln gedacht.

Auf Grund der Groteske (wie sie etwa Ducerceau darstellt), teilweise auch der nahe verwandten Maureske, die beide von der Renaissance her im Norden immer in Geltung war, entwickelt sich ein eigentümlicher Dekorationsstil, den die gleichzeitigen deutschen Stecher (1690—1700) als Laub- und Bandelwerk bezeichnen. Ein Stil, der an sich meist nicht sehr erfreulich ist, der aber durch das Rokoko, zu dem er die Brücke bildet, sozusagen nachträglich seine Rechtfertigung erhält. Die weite Verbreitung dieser Geschmacksrichtung spricht dafür, daß sie einer wirklichen Zeitstimmung entsprang. Im Laub- und Bandelwerk löste sich das Ornament zum ersten Male von der Architektur. Überall herrschen geschweifte, kontrastreiche Linien, malerische Massenverteilungen. Die Flächen, die Vertikalen, die Horizontalen sind im Rokoko allerorten in ihrer Kraft gebrochen. Alle wuchtige, alle architektonische Kraft ist verschwunden, der Raum ist als ein Ganzes vom Maler mit zarten Linien, kleinen realistischen Blümchen, duftigen Farben gefaßt. Der hohe Stil hat im Rokokozimmer nichts zu tun, nur die zierliche malerische Grazie. Aber neben dem architektonischen Stil ist auch die an sich völlig harmonische Dekoration des Barocks, wie immer man über die Gerät- und Möbelformen vom Standpunkte der Materialgerechtigkeit aus auch urteilen will, aus den Zimmern des Rokoko geschwunden, wenigstens in den Schöpfungen dieser Zeit, deren exotischen Kunstelementen die des fernen Ostens beigemengt wurden. Denn trotz einer gewissen inneren Verwandtschaft zwischen Rokoko und Chinawaren, die nicht geleugnet werden soll, traten die beiden Kunstarten fremd und unvermittelt neben- und zueinander.

Außerordentlich zutreffend und eingehend hat Ebe in seinem großen, schon häufiger von mir angezogenen Werke die Schmuckformen des Rokoko in seiner Formensprache charakterisiert: Wohl niemals hat seit jener Periode antiker Raumdekoration, die wir nach ihrem hauptsächlichsten Fundorte als die „pompejanische" bezeichnen, eine von der Außenarchitektur so unabhängige Durchbildung des Inneren stattgefunden, wie sie das Rokoko bietet. Die Pilaster und Halbsäulen, die architravierten Deckengesimse, die gegiebelten Türverdachungen, die Kassettierungen u. a. verschwinden, ebenso der auf ein Umschlossenes bezügliche, in architravartige Streifen geteilte Rahmen; dafür sehen wir im echten Rokokoraum eine Art Zelt entstehen, in dem Wand und Decke durch Vermittelung einer größeren Hohlkehle fast unmerklich ineinander übergeführt werden, in welchem die Wände durch ein selbständig gewordenes, aus leichtem

Stabwerk bestehendes Rahmengerüst gegliedert sind und die Decke meist als leichtes Gitterwerk erscheint. Der Rokokorahmen beherrscht allein alle Teilungen; Spiegelfelder, Tür- und Fensteröffnungen werden von ihm gleichmäßig umschlossen und können jeder anderen sonst vom Außenbau entlehnten Gliederung entbehren. (Abb. 269.) Ein anderer Vorteil, den das Rokoko mit der pompejanischen Verzierungsweise gemein hat, ist der zierliche, auf die Statur des Menschen hin gewählte Maßstab. Es entstehen wieder wahrhaft wohnliche Räume, ganz im Gegensatz zu der übertriebenen Großartigkeit der Massen im Barock, welche den natürlichen Menschen erdrückte, statt ihn zu erheben. Der Rokokorahmen, dieser wesentlichste Bestandteil des neuen Stils, besteht aus leichten, meist doppelt geführten Stäben, welche in ihrer Bildung darauf berechnet sind, sich bequem in Pflanzen- oder Muschelformen auflösen zu lassen. Der Akanthus begleitet nur in dünnen, schilfartigen Stengeln die kühnen Schwingungen der Profile und verbindet sich mit den Formen der heimischen Flora, des Flieders, des Apfel- und Kirschbaumzweiges, des Jasmins, des Goldregens und einer Art Sternblume, zu der sich meist ovale, gerippte Blätter in der Art des Wegebreits gesellen. Den größten Anteil an der Flächenfüllung gewinnt jedoch ein muschelartiges, strahlig zerrissenes, plastisches Wesen, welches, an die Stelle der barocken Kartusche tretend, den Profilen folgend, sich ins Unendliche mit immer frischen Knotungen fortsetzt. Weniger schön sind die mit den Muscheln zusammen vorkommenden tropfsteinartigen Bildungen und bezeichnen den Verfall des Stils. Die Rolle der Keramik in der Architektur war im 18. Jahrhundert ausgespielt, da die Voraussetzung, eine selbständige Backsteinbaukunst, im Zeitalter des Barocks und Rokoko fehlte.

Die figürliche Plastik bevorzugt das Idyllische und bewegt sich meist, nicht gerade zu ihrem Vorteil, in den Kreisen der Kinderwelt. Ein anderer schwacher Punkt des Rokoko ist vielleicht die allzuzarte Färbung, obgleich dieselbe einen stimmungsvollen Hintergrund für die damalige hellgekleidete und gepuderte Gesellschaft bieten mochte. Als Material für die Schnitzerei der Wandrahmen und ihrer Ornamentik dient meist das Holz, das allerdings selten seine Naturfarbe behält, sondern sich gefallen lassen muß, mit hellen Farbentönen und Vergoldungen überzogen zu werden. In den Fällen höchster Prachtentfaltung tritt wohl auch die gegossene und ziselierte Bronze an die Stelle der Holzschnitzerei der Wände. Dagegen werden die Ornamente der Decken in freihändig modelliertem Stuck ausgeführt, der durchaus in individueller künstlerischer Form auftritt, wie denn überhaupt das Rokoko keine mechanischen Wiederholungen und deshalb keine Abgüsse nach dem Modell duldet. Das ganze Werk ist vielmehr ein einziges Originalmodell, welches unter der Hand des Bildhauers und nicht des Zeichners entsteht. Die unsymmetrische Bildung der Ornamentteile, welche die späteren Entwickelungsstufen des Rokoko auszeichnet, ist durchaus kein wesentliches Stilerfordernis, sondern ein natürliches Ergebnis der freihändigen Ausführung, welche der künstlerischen Laune keine Schranken setzte.

In dieser Verbindung müssen wir auch die außerordentliche Vorliebe für den fernen Osten erörtern, die seit dem scheidenden 17. Jahrhundert sich bemerkbar macht. Das extreme Rokoko, wie es Meissonier, Cuvilliés und die deutschen Künstler handhabten, denen wir die Dekoration der Amalienburg und gewisser Räume im Würzburger Schloß danken, ist ohne den Einschlag ostasiatischer Motive nicht denkbar und dankt gerade dem ostasiatischen Vorbild die konsequente Durchführung seiner ornamentalen Freiheitsgedanken. (Graul.)

Es ist charakteristisch für die Zeit des Rokoko, daß die Inkrustation mit Marmorplatten verschwindet und die Holztäfelung, die Schnitzerei überall dort wieder Platz greift, wo nicht Gobelins und Tapeten die Wände überkleiden. Die ältesten klarer erkennbaren Spuren des neuen Dekorationsstiles finden sich denn auch in den mit Holz getäfelten Wänden des Saales „du Conseil“ im Schlosse von Fontainebleau.

Der Hauptanreger der neuen Richtung ist Gilles Marie Oppenort (1672—1742), dessen Art aber fast einzig durch Stiche nach seinen Werken erkannt werden kann.

In dieser Zeit des Rokoko, etwa in den von unbekannter Hand dekorierten Räumen des Hotel de Toulouse (vor 1737), wird bei immer schwächer werdenden Gliederungen, bei bereits weniger bestimmter Verbindung von Decke und Wand das in das Holz geschnitzte Ornament noch symmetrisch angeordnet. In dem Genre Rocaille des Stils Louis XV. gibt man die Symmetrie im einzelnen auf und setzt an deren Stelle ein Gleichgewicht der Massen. Auf diesem Wege entwickelt sich dann das Rokoko zur Reife.

Der Hauptmeister des ausgebildeten Rokoko ist Germain Boffrand (1667—1754). In den von Alexis Delamaire (gest. 1745) errichteten Hotels Rohan und Soubise glänzt sein ganzes Können.

Die Grundrißanlage dieser Hotels zeigt sehr klar den seit Beginn des Jahrhunderts doppelt bestimmt hervortretenden Wunsch, die Festräume durch die Menge eng aneinander

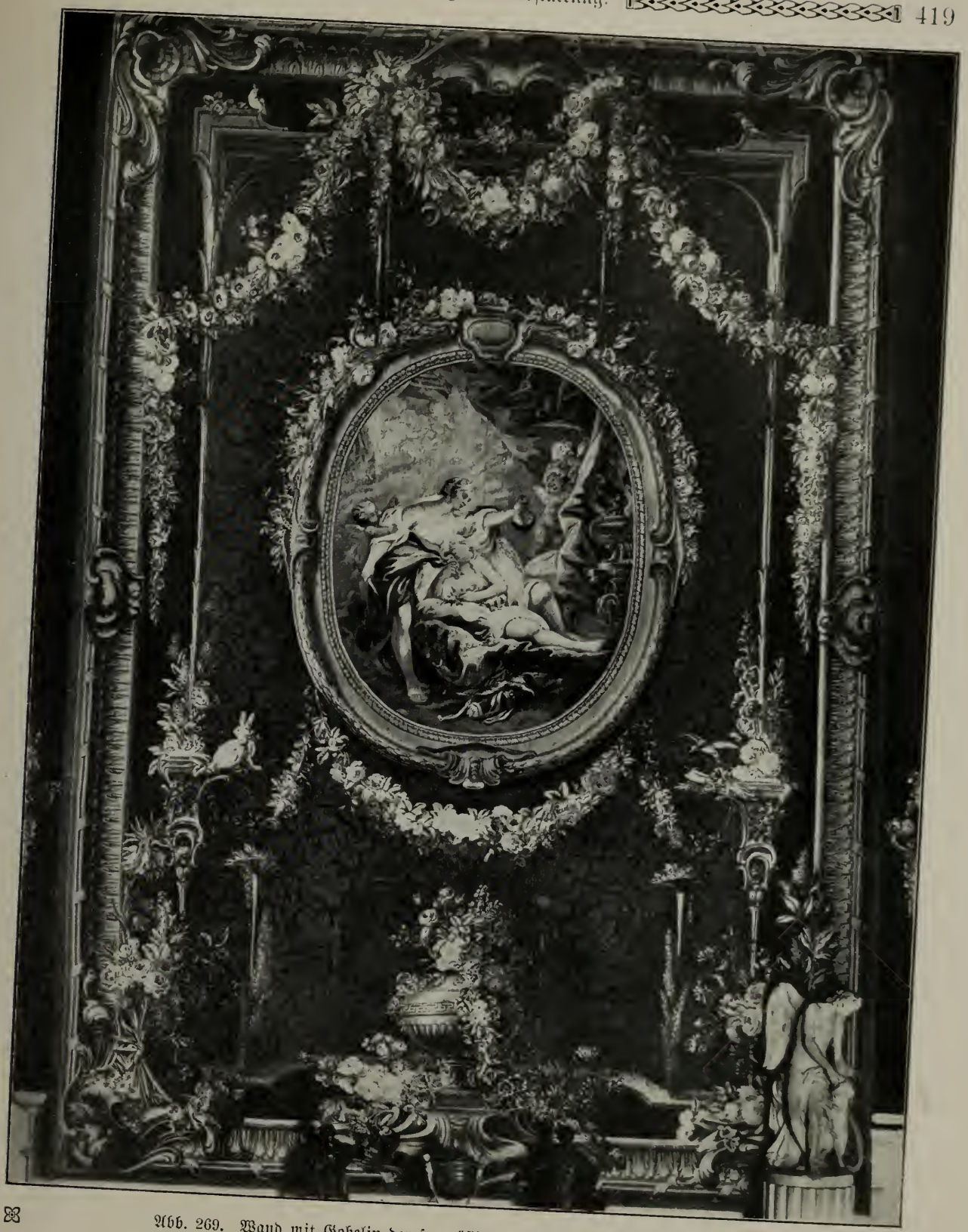


Abb. 269. Wand mit Gobelin der französischen Rokokozeit. (Siehe Seite 418.)

gerückter bequem-gemütlicher Wohnräume von bescheidenen Abmessungen zu beschränken; nur die Treppe wird nach wie vor mit großer Pracht und in weiten Dimensionen angelegt.

Die Fassade beleben in der Mitte je drei Paare gekuppelter Säulen in zwei Ordnungen übereinander; auch die Flügelpaare der Schauseite werden durch Säulenpaare im Erdgeschoß geschmückt, die vor den Fensterpfeilern stehende Säulen tragen. Ein reich gezierter Giebel bekrönt die Mittelvorlage. Eine offene, säulengetragene Halle umgibt den Hof, den ein kurvierter Torbau nach der Straße abschließt. In diesen Räumen kämpften nochmals die Symmetrie in der Ornamentik und die strengere Decken- und Wandverbindung mit den Grundsätzen des vollendeten Rokoko, insofern als in einzelnen Zimmern wie im Schlafgemach

der Prinzessin Soubise die erstere Manier nochmals verwendet wird. Das reizvollste Gemach ist der ovale Saal im oberen Geschosse. Er hat holzgetäfelte Wände mit reichem Rahmenwerk über den Türen und rundbogig abgeschlossenen Spiegelfeldern erhalten; das obere Gesims bildet ein breites, vielfach geschwungenes Band, und in der Decke befindet sich eine große, in Blumengehänge ausgehende, mit dem Gesimsstreifen verbundene Rosette. In den Zwickeln, zwischen den Rundbogen der Wände und dem Deckengesims, befinden sich Bilder von Charles Natoire aus der Geschichte der Psyche, von 1737 bis 1739 ausgeführt. Die Holzschnitzereien der Wände sind in Gold auf Weiß gehalten, die Kinderfiguren unter den Bildern ganz in Gold, die Voute in grauem Rosa mit Skulpturen in zweifarbigem Gold. Die Rocaille und die Attribute der Medaillons sind in rotem, der Grund der Medaillons in grünem Golde ausgeführt. Der Plafond ist hellichtblau mit vergoldeter, durchbrochener Ornamentik, während die Figuren und Konturen des Voutengesimses sich weiß dagegen absetzen. Die dekorativen Bildhauerarbeiten sind durch den Bildhauer Louis Harpin ausgeführt. (Ebe VIII.)

Im 18. Jahrhundert beginnen sich in einer neuzeitlichen Weise die Bau- und Dekorationsstile zu begegnen und zu mischen. Es macht sich nämlich zeitlich parallel dem Boffrandschen Stile der in Italien neu beliebte Klassizismus in Frankreich bemerkbar. Die Skulptur, die sich diesen Bauten zu verbinden hatte, huldigt vornehmlich dem leichten Genre und leidet oft an einer starken Übertreibung im Ausdruck einer süßlichen, selbstgefälligen Grazie.

Allgemach wurde man des zierlichen Schnörkelwerkes der geschweiften Linien müde. Im Schlößchen Petit Trianon beginnt das Genre Ludwigs XVI., d. h. des beginnenden Klassizismus bemerkbar zu werden. In den Zimmern der Marie Antoinette in dem baugeschichtlich so bedeutsamen Schloß Fontainebleau (Abb. 270) tritt er stärker heraus. Die Wände weisen geradlinige Felder auf, deren Fläche mit Ornamenten bemalt ist; die Spiegelfelder schließen Rundbogen ab, die auf Pilastern stehen; die Türen haben wieder Verdachungen auf Konsolen erhalten und sind mit Figuren bekrönt; das Deckengesims hat tragende Konsolen zurückbekommen und trägt eine mächtige Kehle, die zu dem Plafond überleitet. Die Farben sind, sofern nicht Gold angewendet ist, zart getönt. Selbstverständlich wurde auch der Außenbau in etwas von der wieder strengeren Linienführung beeinflußt.

Das Hotel Ludwigs XVI. in Abbeville (Abb. 271) bietet ein charakteristisches Beispiel für die Außenarchitektur des klassizierenden Zopfstils. Das Portal und die unteren Fenster sind im Stichbogen geschlossen, die oberen Fenster gerade abgedeckt, aber im Stichbogen umrahmt. Über dem Portal erscheint im ersten Stock ein großes ovales Fenster, das von zwei Figuren flankiert und von einem Wappen mit einer großen Draperie bekrönt wird. Ein Segmentgiebel über dem Mittelrisalit durchbricht die Dachlinien. (Ebe.)

Am Ende dieser Epoche steht Jacques Germain Soufflot (1709—1780), der durch Studien in Rom, Paestum und Griechenland zu einem Klassizismus im Sinne der Antike hinüberführt.

Viele Künste des 18. Jahrhunderts machten, von dem erfindungsreichen Zug der Epoche belebt, Anleihen bei verwandten Kunstzweigen. Auch die Schmiedekunst wurde davon betroffen, wie vor allen anderen in Frankreich die kostbaren Gitter in Nancy von der Hand des Schlossers Jean Lamour (1698—1771) beweisen.

Überall verbindet sich der schwere Ton des Eisens mit den in Gold gehöhten Einzelheiten und hebt sich bald von dem Grün der Blätter effektvoll ab, bald verbindet er sich mit dem hellen Ton der Gebäude in einer Weise, daß dieser Platz nicht seinesgleichen in Europa findet.

Betrachten wir stilkritisch die großen Gitter, die die Hotels nach der Straße zu abschließen, so haben wir festzustellen, daß im 18. Jahrhundert die Richtung auf die organische Entwickelung des Eisenstiles aufhört. An die Stelle des in sich begründeten Aufbaus ist ein willkürliches Ornament getreten, das auf den verwendeten Stoff wenig Rücksicht nimmt, vielfach das gebogene Blech beansprucht. Die gerade Fläche, in der sonst das ganze Gitter lag, ist verschwunden, die geschweiften Linien, die korbartigen Ausbauchungen erhalten in den Balkons, Oberlicht- und Fenstergittern die Oberhand, und an die Stelle der reichen, aber ruhigen Kraft ist zierliche Unruhe getreten. (Bösch.)

Wie William Chambers das Chinesentum in der Architektur als eine Art Divertissement zuließ, so machte er auch Versuche, die eigentümliche chinesische Gartenkunst einzuführen. Die

Abb. 270. Bett der Marie Antoinette im Schlosse Fontainebleau. (Siehe Seite 420.)

chinesische — und ebenso die japanische — Schmuckgärtnerei ist Landschaftsgärtnerei im malerischen Sinne. Auch bei der Anlage kleiner Gärten wird eine bildmäßige Naturwirkung erstrebt; künstliche Seen und künstliche Hügel, Bäche mit Wasserfällen und zierlichen Brücken werden so angelegt, daß sie immer pittoreske Naturansichten bieten. In der Mannigfaltigkeit der landschaftlichen Motive und des Pflanzenwuchses wird die Harmonie, die künstlerische Stimmung gesucht und gefunden. Diese Manier weicht vollständig von der im 18. Jahrhundert im Abendlande üblichen Weise ab, die ja im wesentlichen noch an den Traditionen der Renaissance und der Barockkunst festhielt. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß die Kunst der malerischen ostasiatischen Gärten wesentlich zur Herbeiführung des „natürlichen" Gartenstils, des sogenannten „englischen" Gartens, beigetragen hat. (Graul.)

Für die Dekoration der Gärten sind die plastischen Arbeiten Guillaume Coustous ohne Rivalen, sie verbinden sich vollkommen mit dem Charakter der Anlagen durch das zierlich-liebenswürdige Lächeln im Antlitz, durch die besondere Eleganz ihrer Bewegungen, überhaupt ihrer ganzen Auffassung bis in die kleinste Falte ihrer Gewänder.

Zur Innenausstattung, zu deren Einzelheiten wir uns wenden und die der Baumeister-Maler lieferte, zählt nach wie vor der in dieser Periode nur bis zur Brusthöhe emporgeführte Kamin, der alle Wandlungen des Geschmacks in der Einfassung zeigt.

In dem enger gefaßten Rokoko umziehen ihn stark geschweifte Linien, ein leichtes Rahmenwerk, das selbst an den umrahmenden Seitenpfosten unbedeutend und nur durch einige hermenartige Bildungen etwas verstärkt wird; Vergoldung und Malerei erhöhen den zierlichen, schwungvollen Charakter. In der späteren Zeit, etwa in der Marie Antoinettes, treten an die Seite marmorne Säulen, gerade Platten schließen ab, bestimmt geformtes Bronzeornament füllt die Flächen. Überall aber erhebt sich ein hoher Spiegel über dem Kamin, der gerne durch bemalte Tafeln geschlossen wird. Nirgends finden sich also in dem ausgebildeten Rokoko harte Linien oder schwere Massen, denn auch die Türen weisen nur einfache Gewände auf, und ihre Flächen überzieht leichtes, gemaltes Ornament (siehe Abb. 272).

Zur Bekleidung der Wände zog man entweder Gobelins heran oder gemalte und gewebte Stofftapeten, die in Rahmen eingespannt wurden; ein umlaufender Sockel aus Holztäfelwerk schloß nach unten ab. Seit gegen 1700 werden vornehmlich die kleineren Gemächer wieder ganz getäfelt mittels eines einfachen Flächen- und Rahmenwerkes, das in entsprechender Weise beschnitzt wird. Der Naturton des Holzes kommt nur in ganz kleinen Räumen zur Geltung, sonst wird das Holz in verschiedenen zarten Farben, auch weiß gestrichen.

Wenn, sagt unser Führer Graul, wie bei allen reicheren Einrichtungen, das Lambris, die Täfelung, mit Schnitzwerk geziert wird, dann sollen, wie Boffrand hervorhebt, die Ornamente gut verteilt und leicht übersichtlich sein; sie dürfen kein zu starkes Relief und keinen zu großen Maßstab haben, sonst würde der Raum kleiner erscheinen; aber sie dürfen auch weder zu flach noch zu lose verstreut sein, sonst wirken sie kleinlich wie die gemalten Grotesken, die nur für ganz beschränkte Raumverhältnisse passen. Durchaus notwendig ist es, daß die Ornamente des Lambris miteinander in Verbindung bleiben und gehörig umrahmt werden, damit sie mit der ganzen Täfelung als ein harmonisches Ganzes erscheinen. Wird das Ornament vergoldet, dann soll das Gold mäßig und in unterscheidenden Massen verteilt werden, damit die Hauptlinien der Zeichnung deutlich erkennbar bleiben.

Die Vergoldung bei solchem Täfelwerk wie bei Rahmen und geschnitzten Möbeln wurde mit erstaunlicher Virtuosität geübt und steht den besten italienischen Quattrocento-Arbeiten der Art nicht nach. Diese Kunst der Vergoldung verlangt ein weitgehendes Verständnis für die Form des Ornamentes, erfordert die Fähigkeit selbständiger Ziselierarbeit. Denn, wenn das Rahmenwerk vergoldet werden soll, ist die Vorarbeit des Schnitzers mehr andeutend als ausführend; er schneidet die Form nur bis zu einem gewissen Grade der Vollendung vor. Diese Schnitzerei wird zunächst mit so dichtem Kreideauftrag grundiert, als es die Feinheit der nachträglichen Ziselierung verlangt. Alles Detail der feineren Blattgliederung und Bewegung, der verschiedenartigen Textur, ist Arbeit des Vergolders, nicht des Holzschnitzers. Die Vergoldung selbst geschieht meist mit mattem und glänzend poliertem Blattgold, später zuweilen in verschiedenen Nuancen. Mehr als je wurde aber vom Wandspiegel Gebrauch gemacht, der vornehmlich die Dekorationsmalerei stark beeinträchtigt.

Untersucht man übrigens ganz ruhig, fährt Graul fort, das scheinbar so regellose Schaffen der Rokoko-Künstler, so sieht man, daß auch hier bestimmende, führende Linien vorhanden sind, wenngleich nur in zartem Relief, nur als Stäbe, als schwache Konsolen, aber doch überall erkennbar an den Türen, an den Wandpfeilern, die von dem Erdboden bis zur Decke ausgehend als aufsteigende und trennende Gerade bemerkbar sind, um sich an Ranken des Rokoko anzuschmiegen. Die Beine der an den Fenster- und Wandpfeilern stehenden Möbel, die Leuchter in ein Drittel Höhe des Spiegels, alles nimmt bewußt an diesen klaren, vertikalen Linien teil.

Alle Stoffe, Wirkereien, Ölgemälde werden in hellen, zarten Farben gehalten. Neuartig ist die seit Beginn des 18. Jahrhunderts allgemein gewordene Neigung für die Chinoiserie, d. h. für eine phantastische Wiedergabe chinesischer Ornamente, chinesischer Bilder und die Verwendung von chinesischen Porzellanen als einem Teil der Wanddekoration.

Man malte und skulpierte in Reliefstuck bemalte oder vergoldete Szenen zu einem Teil aus dem Tun und Treiben der Chinesen in realistischer Weise, zum anderen Teil in freier Nachahmung der Grotesken; man brachte allerorten an der Wand kleine Konsolen an, die aus

Abb. 271. Hotel Ludwigs XVI. in Abbeville. (Gartenseite.) (Siehe Seite 420.)

dem Rokoko-Ornament herauswuchsen, und stellte auf diese Vasen, Teekannen, Tassen, Phiolen, Schalen, Teller und dergleichen mehr, oft in einer Art, die die Rarität gar zu sehr betonte. Mit diesen Chinoiserien sind die Affengeschichten, die im ersten Viertel des Jahrhunderts sich großer Beliebtheit erfreuten, eng verbunden. Bezopfte Chinesen, Indianer, Affen begegnen sich in den französischen Grotesken nicht selten. Auch die antiken Grotesken aus ihrer plastischen Ruhe und Strenge in leichtgeschwungene Linien und leicht geschürzte bukolische Erfindungen hinübergeführt, zieren die zartgetönten Wandflächen. Genug, überall Zierlichkeit, Eleganz, unverhüllte Freude an allem Sinnenleben in geschmackvoller Form. Wenn man von der Lebensauffassung der Menschen in der Rokokozeit gesagt hat, sie tänzeln über all und jedes auf der Welt hin, so findet sie gerade in der Dekoration der Gemächer einen besonders starken Ausdruck. Man kann diese Ähnlichkeit bis in Einzelheiten verfolgen. Die Frauen wie Männer strebten nach „geistreicher Selbständigkeit", und in all den vielen reizenden Einzelformen, die die Wände überdecken, kehrt jede nur einmal wieder. (Graul.)

Den Plafond der jetzt stets stuckierten Decke schmückt für gewöhnlich nur ein großes Gemälde, das sich auch auf wenige Figuren beschränkt, das viel Licht durchflutet und helle weiße Wolken auf blauem Himmel zeigt, um den Eindruck des Leichten, Hohen zu verstärken.

Von der Decke hängen Kronen herab, deren Arme leicht geschwungen und mit zierlichem Blattwerk geschmückt sind, und von denen viele breite Glasprismen herabhängen. Eine spätere Form gibt zwei und mehrere verschieden weite kreisrunde Metallreifen, von denen in langen oder kreisförmig gehaltenen Linien kleine aneindergereihte Glasprismen niederfunkeln, die die im Innern der Metallreifen angebrachten Kerzenträger gleich einem weiten, in tausend Farben spielenden Glasmantel umgeben.

Germain Boffrand hatte, bemerkt Graul weiter, die Konsequenzen aus entwickelungsfähigen Ansätzen des Barock gezogen und als leitenden Grundsatz aufgestellt, daß zur Annehmlichkeit der Wohnungen viel das Mobiliar beiträgt, besonders wenn die Tische, die Stühle und die anderen Möbel eigens für den Raum geschaffen worden sind und zu der Wanddekoration passen. In ihren Massen muß die bewegliche Dekoration müssen die Möbel mit der Größe des Zimmers im rechten Verhältnis stehen und im Reichtum oder in der Einfachheit der Dekoration entsprechen. Die Möbel jeden Raumes sollen verschieden sein nach Zweck und Bestimmung; und im Fortschreiten von dem einen Zimmer zu dem anderen sollen sie an Schönheit zunehmen.

Der Meister des Mobiliars, das von 1665 bis etwa 1710 herrschte, war Boulle gewesen, dessen Werk wir bereits kennen gelernt haben (siehe Abb. 240). Boulle steht als Tischler an der Grenze des Barock zum Rokoko wie Bérain als Eisenarbeiter. Beide lockern die strenge, wuchtige, prunkvolle Pracht des Barock auf. Boulle bringt eine ganz neue Sorte, die geschweifte, holzmäßige Linie im Gegensatz zu dem wie gemeißelt wirkenden eigentlichen Barockholz in die Anlage des Mobiliars. Boulles geschweifte Linie, wie die einer Strebe im Holzfachwerk erdacht, ist materialgerecht für das Holz geschaffen. Er befreit das Mobiliar von dem Architektonischen und dem Eisenstil. Der Grundsatz des erfindenden Meisters war richtig; seine Nachfolger im entwickelten Rokokostil verkannten seine maßgebenden Gesichtspunkte, mißhandelten diese, taten der Holzfaser durch zu starke Schweifung Gewalt an, und ihre Werke sprachen einer in sich gefestigten Konstruktion Hohn. Die vier Söhne Boulles erbten den Namen, den Ruhm und die Technik, aber nicht den künstlerischen Sinn des Vaters. Allerdings hatte Boulle selbst bereits zu Anfang des 18. Jahrhunderts die imposante Ruhe in der Linienführung aller Umrisse verlassen, aber sie behielten jenen großen Zug einer kühlen Vornehmheit, die den weiten prunkreichen Räumen wohlanstand. In der Zeit der Regentschaft werden die Dispositionen Boulles zunächst, wie gesagt, beibehalten, aber die Schwingung der Tischbeine wurde eleganter, die Kontur freier, bewegter, die Zeichnung der Blätter zeugt von dem lebhaft bewegten Rhythmus im Fühlen der neuen Zeit, wie auch die Frauenbüsten graziöser, gefälliger bewegt sind. (Havard.)

Der beste Meister dieser Übergangsperiode zur Regentschaft war wohl Charles Cressent (1685–1768). Seine Möbel zeigen, daß in der Phantasie ihres Schöpfers die Tradition des späteren Louis XIV. noch nachwirkt. Zwar sind die Möbel nicht mehr so massiv, imponieren nicht durch architektonische Monumentalität, aber sie haben eine gewisse Strenge und Kraft und halten auf den Eindruck solider Standfestigkeit. Der sogenannte contour à l'arbalète — wie Cressent selbst in seinen Katalogen diese cirkumflexartig gebrochene Linienverbindung nennt — findet gern Verwendung, aber alle Kurven sind noch vorsichtig, maßvoll. Sie deuten eine freiere Bewegung mehr an, als daß sie sie konsequent durchführen, wie es das echte Rokoko Meissoniers oder Caffieris tut, kurz, sie widersetzen sich noch jener launenhaften Willkür, die mit der Konstruktion umspringt, als wäre sie vollkommen überflüssig. (Graul.)

Als neues Möbel taucht seit 1708 die Kommode auf. Der Name „commode" bezeichnet ein Kastenmöbel mit Schubladen, deren erster Typ auf das Barockmöbel, eine Truhe mit festem Deckel und Schubladen in der Vorderwand, zurückgeht. Seit 1720 wird dies Möbel aber erst gebräuchlicher. Es verliert die anfängliche Steilheit, es wölbt und dehnt sich in die Breite, baucht sich bis zu der in der Regentschaft besonders beliebten Form der commode venture aus. Die Griffe werden aus Bronze gebildet, aus Laubwerk, aus drachenförmigen Bildungen, über die Flächen ziehen sich lange, schmale Blätter, Putten sind darin gelagert und Vögel spielen in ihnen, und an den Beinen streben hermenartige Ranken empor, Putten tragen die Platte.

Durch Juste Aurèle Meissonier (gest. 1750) wurde dieser Schmuck von bald matter, bald glänzend polierter Goldbronze an den immer freizügiger gezeichneten Möbeln noch erhöht.

Neben diesem Hauptmeister sind vornehmlich noch Thomas Germain und Jean Jaques Caffieri zu nennen. In dem Stil dieser Künstler bildet sich erst der rechte Rocaillestil aus.

Was die Formen anbetrifft, so sagt schon Alb. Jacquenart, nehmen sie sich die unglaublichsten Freiheiten. Alles bläht, um sich in seltsamen Linien zu profilieren, nirgends gibt es eine Gerade, Regelmäßige, die Ecken runden sich oder durchkreuzen sich, unerwartete Krümmungen furchen die Vorderseite der gebrauchten Möbel, und dazu kreuzen und entwickeln sich Pflanzen in Goldbraun von phantastischen Formen, vergoldetes Kupfer biegt sich zu Girlanden, zu kapriziösen Bordüren, so daß sich überall ein ganz bizarres, immer geistvolles und oft einzigartig elegantes Möbel zeigt. Die Bronzebeschläge, deren Hauptmeister Caffieri war, spielen die Rolle eines akzentuierenden Begleiters, sie beleben die Bewegungen der geschwungenen Stützen, sie heften sich an Stellen von funktioneller Bedeutung für den Bau oder die scheinbare Logik des Möbels, sie betonen den Rhythmus der Formen, aber sie sind maß- und geschmackvoll. Je diskreter, je taktvoller dieser mit den warmgetönten Hölzern vortrefflich zusammengehende und mit aller Sorgfalt durchgeführte Bronzebeschlag, desto besser kommen die feine Silhouette, der graziöse Bau und die außerordentliche Zweckmäßigkeit dieser Louis XV.-Möbel zum Ausdruck. (Ménard.)

Abb. 272. Chinesisches Kabinett zu Hetzendorf. Im Geschmack der Rokokozeit. (Siehe Seite 422.)

Der Eindruck von Besonnenheit und Gemessenheit (sobriété) in der Formgebung des französischen Rokokomobiliars wird noch verschärft, wenn man nach den luxuriösen Möbeln die einfacheren betrachtet und diejenigen Boudoirmöbel, die mehr nach koketter Leichtigkeit und äußerster Bequemlichkeit als nach imponierender Pracht streben. Im Mobiliar Louis XV. gewann die Holzmarketerie allmählich der marqueterie d'écaille unter Louis XIV. völlig den Rang ab.

Aus Indien kam besonders das Rosenholz, dessen zartes Kolorit alle entzückte. Man freute sich daran, kleine Stücke nach Art eines Schachbrettes, in viereckigen Stücken oder rautenförmig anzuordnen, man verwandte dabei das Zitronenholz, um kleine Zungen von einem sehr hellen Ton als Ersatz des Metalles anzuordnen, während amaranthfarbiges oder violettes Holz die Einrahmungen durch die verschiedenartigen Tonfärbungen betonte.

Anfänglich begnügte sich diese Marketerie mit einfachen geometrischen Mustern, später ahmte man in echtem Mosaik wirkliche Malereien nach. Man bedeckte dann die Vorderseite der Möbel mit Blumenbuketts, mit Musikinstrumenten, mit Bändern und mit Emblemen aus dem Liebesleben (Köcher mit Pfeilen, Fackeln, schnäbelnde Tauben). Aber diese Mode dauerte nicht sehr lange, da die zarten Hölzer bald die feine harmonische Tönung verloren.

Das 18. Jahrhundert hat natürlich der früheren Zeit gegenüber eine größere Anzahl von kleineren und kleinen Möbeln gebracht, denn die großen und wuchtigen sind gänzlich verabschiedet, aber hierauf kommt es für uns weit weniger an, als daß ein Mobiliar geschaffen worden ist, das gleichermaßen praktisch wie behaglich und zudem elegant war. Da die Künstler hinsichtlich der Konstruktion und der Ornamentik im Grunde von Regeln sehr frei waren, so konnten sie unbekümmert dem individuellen Geschmack folgen. Wichtig wurde aber für alle Folgezeit für die Zusammensetzung des Mobiliars, daß auch in diesem Falle zum ersten Male die Frau in der Hauseinrichtung das erste Wort hatte. Ihr Zimmer, ihr Boudoir wurde das Zentrum des gesellschaftlichen wie familiären Lebens.

Im Vordergrunde des Interesses stehen im Boudoir die Sitzmöbel. Damals sind die bequemen Sitz- und Liegemöbel, die noch heute als Kanapees, Chaiselongues, Fauteuils mit

hoher und niedriger Lehne existieren, die „Wiegen," Tabourets, die zierlichen Salonstühle geschaffen, die beschnitzt und vergoldet mit kleingemusterten Seidenstoffen oder Webereien überzogen wurden. Die Sitze sind überall breit und tief, wie es die Kleidung verlangte. (Abb. 272.)

Von den mancherlei geformten, entzückend gezeichneten und geschnitzten großen und kleinen Tischen nahm nach wie vor der Spiegel- oder Konsolentisch das Interesse der Besteller wie der Künstler in Anspruch, denn hier konnte, da der Spiegel selbst die Nippes aller Art, die auf die Platte gestellt wurden, widerspiegelte, das Glas in die Rechnung einbezogen werden. Gerade die Spiegelscheibe mit ihrem flirrenden, schimmernden, schwerefreien Glanz schien hier der heitersten und phantasiereichsten Erfindung Vorschub zu leisten.

Von den größeren Möbelstücken wurde in steigendem Maße die Kommode bevorzugt, die kesselartig, sargartig, bald hochgestellt, bald kurzbeinig als Schrank-, Konsol- oder Eckmöbel gebildet wurde; sie wurde sogar mit dem Schreibsekretär verbunden. Allerdings bleiben die Schreibtische nach wie vor besondere Schmuckstücke und werden mit kleineren Aufsätzen versehen. Dann sei noch des Nähtischchens mit kompliziertem Kastensystem Erwähnung getan, und der vielen Schränkchen, die im Zimmer auf den Platten standen, der reizenden Wanduhren à la Boulle und dergleichen mehr. So reich an mannigfaltigen Gegenständen waren die Zimmer nie zuvor gewesen, denn der Luxus war niemals in dem Maße bedürfnisvoll aufgetreten.

Ein sehr bezeichnendes „Möbel" ist für die Epoche Ludwigs XV. auch der Tragestuhl, die chaise à porteurs. Diese Tragsessel sind oft ganz und gar beschnitzt, vergoldet, geschmückt mit einem Beschlag aus Bronze und einer kleinen à jour gearbeiteten bronzenen Galerie. Die Holzteile an den Außenseiten liebte man mit mythologischen Szenen zu bemalen, die Innenteile mit rotem Sammet oder Seidenzeug zu überkleiden.

Seit etwa 1745 beginnt der Kampf gegen das Rokoko.

Am 1. Mai 1763 schreibt Grimm in seiner Korrespondenz: „Die Umwälzungen, welche sich den Künsten günstig zeigen, verdienen ebenso beachtet zu werden, wie jene, die zu ihrem Verderben und Verfalle führen. Der bizarre Geschmack in den Ornamenten, in der Form und Zeichnung des Geschmeides hatte in Frankreich den Gipfel erreicht, und da das Unvernünftige höchstens durch Neuheit fesseln kann, einen unaufhörlichen Wechsel der Mode veranlaßt. Seit einigen Jahren beginnt man aber antike Ornamente und Formen aufzusuchen. Der Geschmack hat dabei nur gewonnen, die Vorliebe dafür ist so allgemein geworden, daß jetzt alles à la grecque gemacht wird. Die innere und äußere Dekoration der Häuser, die Möbel, die Kleiderstoffe, die Goldschmiedearbeiten tragen sämtlich den Stempel des Griechischen an sich. Von den Architekten wandert die Mode in die Putzläden: unsere Damen sind à la grecque frisiert, unsere feinen Herren würden sich für entehrt halten, wenn sie nicht eine boîte à la grecque in den Händen hielten." Das war das Ziel, das nach 20 Jahren erreicht war.

Der Widerstreit gegen die malerische Richtung wurde unterstützt durch die Architekten, die, wie wir sahen, im Außenbau immer den strengen Baustil in Anlehnung an die Hochrenaissance und Antike bewahrt hatten. Dazu traten die durch die Ausgrabungen in Herkulaneum und Pompeji neubelebten Studien der Baukunst der Römer, die hier im Glanz der Farben wie unberührt mit ihrem ganzen Hausrat, durchweht noch von dem Atem des Lebens, den Entdeckern sich öffneten.

Der Innenbau zog von diesen neuen Offenbarungen sofort die Konsequenzen. Wo die Kunst der neuklassischen Richtung sich frei entwickelt hat, da ist sie voller Reiz und Laune. Noch steckt genug Rokokogeist in ihr, um pedantischer Vernünftelei und gelehrter Langerweile zu entgehen. Der Kampf gegen die Willkür und Bizarrerie hat ihr die Kraft gegeben, deren sie bedurfte, um hier dem Schweren, Plumpen, dort dem Spieligen, Faden, Nüchternen, dem der Stil später verfiel, zu begegnen. In den Arabesken, die im zierlichen Aufbau schwungvoller Ranken phantasievolle Kombinationen von Vasen, Emblemen, symbolischen und mythologischen Gestalten in reichem Blumenwerk und leichten Gewinden mit flatternden Bändern zeigen, steckt eine gewandte, schöpferische Kraft, die den Vergleich mit den besten Erfindungen der vorangegangenen Periode nicht zu scheuen braucht. In der Struktur der Möbel ist im ersten Stadium der Richtung zuweilen eine Energie, die in den straff gespannten Voluten der Bronzen, in den stämmigen Stützen, kräftigen Borten und Leisten an die stolzen, breiten Regence-Möbel in der Art Cressents erinnert. In solchen Werken ist Frische und Phantasie, walten Geschmack und eine Anmut, die sich von der „feministischen" Weise der späteren Werke fernhält. (Graul.)

Aber seit den achtziger Jahren war der Formenschatz der alten und neuen Vorbilder erschöpft. Man suchte nach neuen Formen. Man fand sie nicht, besaß nicht Kraft genug zu Neubildungen, verfiel einer ausgeklügelten, kühl-eleganten, manieristischen Behandlung der Form und Ornamentik und verlor sich selbst an ein Pseudogriechentum.

Im Jahre 1789 heißt es in einer französischen Korrespondenz: Madame Lebrun, eine treffliche Malerin und geistreiche und geschmackvolle Frau, Barthélemys Freundin, bekam den Einfall, ihrem Freunde ein öffentliches Opfer zu bringen und ihn mit einer altgriechischen Fête, im strengsten und nach seinem eigenen Maßstabe genommenen Kostüme zu überraschen. Die Fête sollte soirée grecque heißen. Alles war nach dem Voyage d'Anacharsis angestellt, und Kleider, Sitten und Speisen, Plaisirs und Tafel, alles athenisch. Madame Lebrun selbst war Aspasia, Herr Abbé Barthélemy in einem griechischen Gewande mit einem Lorbeerkranze auf dem Kopfe, las ein Gedicht ab; Herr von Cubières spielte als Memnon die goldene Leier, und junge Knaben warteten als Sklaven bei Tische auf. Die Tafel selbst war mit lauter antiken Gefäßen besetzt und alle Speisen echt altgriechisch.

Dieser dekorative Neuklassizismus gestaltete das Zimmer dem echten Rokoko gegenüber vor allem darin prinzipiell um, daß nicht mehr der Maler, sondern wieder der Architekt, nicht der leichte Zeichenstift, sondern Zirkel und Meßschiene sich des Innenraumes mit seinem ganzen Hausrat bemächtigten. Der dekorative Neuklassizismus mit seiner steifen Architektonik und seinen antiken Formeln und Floskeln war ebenso eine notwendige Forderung der Zeit, wie die erwachende Sehnsucht nach der Natur, nach bürgerlicher Tüchtigkeit und antiken politischen Idealen. Um die sechziger Jahre ist er schon herrschend und entfaltet bis in die achtziger Jahre die letzte feine Blüte am Stamme der französischen Renaissance. In den Ausstattungen für die Dubarry, für Marie Antoinette, erst als Dauphine und seit 1774 als Königin, entspricht er allen Anforderungen eines graziösen Luxus. Der Stil hatte eine zu galante Vergangenheit, um nicht ebenso gut dem Raffinement der Courtisane wie dem kindlich heiteren Sentiment der Königin zu genügen. (Springer.)

Im Stile Ludwigs XVI. wird das Rokoko überwunden und der Kontakt mit der Vornehmheit des älteren Klassizismus wiedergefunden. Aber die Zeit der absoluten Herrschergewalt, der alles überstrahlende Glanz des Hofes neigte sich dem Ende zu. Man drängte zur Natur, zur Einfalt des Herzens, zum schlichten Dasein, zur bürgerlichen Unverdorbenheit und Kraft. Die Erfindung geht an der Hand der Antike auf verständige, einfache, korrekte Formen und schlichtes Ornament aus, die innere Freude am Luxus ist abhanden gekommen, der Schwung der Phantasie fehlt, der Verstand regiert. Die Kunstwerke werden langweilig, steif, „zopfig".

Ein nicht unwesentliches Moment ist es auch, daß zum ersten Male ein Einfluß von England her sich geltend macht. Er zeigt sich in dem Lineament der Volute wie in einzelnen Dekorationsmotiven; ganz besonders in der Verwendung von Wedgwoodplatten seit etwa 1780.

Diese „Jasperware" Wedgwoods (1730—1795) ist ein sehr hartes in der Masse gefärbtes Steingut, auf das der Meister weiße Reliefs, die in Stahlformen äußerst scharf gepreßt waren, auflegte. Bald ordnete er die Reliefs auf blauem Grund, bald auf blaßgrünem, violettem oder schwarzem Grund an. Vorbilder für seine Reliefs waren ihm die antiken Gemmen selbst oder Entwürfe hervorragender, in der Nachbildung der Antiken geschulter Künstler. Diese kleinen Platten bzw. die Motive dieser zierlichen Reliefs finden sich ebensowohl in der Tischlerei wie in der Weberei und in den Wandmalereien.

Die hohe Kastenuhr des Rokoko kennzeichnet sich durch eine dieser Stilart entsprechende geschweifte Kontur; auch Fayence und Porzellan werden in dieser Zeit für Uhrgehäuse verwendet.

Keineswegs mehr in dem Maße wie in der Barockzeit bediente man sich der silbernen Möbel, doch sind sie nicht ganz außer Gebrauch gekommen; noch werden Thronsessel, Zimmerbarrieren, Ofen- und Kaminständer, kleine Tische, Tabourets, Leuchterständer das eine oder andere Mal in Silber gearbeitet.

Die Verwendung des Edelmetalles für Gegenstände des täglichen Gebrauches, als Schatzkammer, hatte im steigenden Maße abnehmen müssen, als die Kosten der künstlerischen Bearbeitung des Rohmaterials den Wert dieses übertrafen. Dieser Zeitpunkt scheint seit der Mitte des 18. Jahrhunderts etwa erreicht zu sein. Die Formen schwanken zwischen denen des Rokoko und der beginnenden antikisierenden Linienführung hin und her. Die Terrinen haben seit etwa 1752 eine schöne ovale Form, die Füße sind Konsolen mit Girlanden verziert, sie sind auf eine Platte von künstlerischer Arbeit gestellt, und ihre

Deckel sind dekoriert mit leichthin modellierten Artischocken und deren Blattwerk. Die pots à oilles tragen Deckel, die mit verschiedenen Formen von Palmen, Lorbeerblättern, Blumenkohl usw. verziert sind.

Ein Schiff mit Segeln stellt ein Salznapf dar, an seinen beiden Enden halten zwei Sirenen Kronen. Der Ring des 18. Jahrhunderts — als besonders beliebtes Schmuckstück — gibt ein Bild von der beweglichen, liebenswürdigen Kunstweise dieser Zeit. Auffallend dunkel von Gold sind die Reihen als Pflanzenranken in naturalistischer Weise gebildet, in einer breiten mit Blumen geschmückten Ausladung treten sie etwa an das Mittelstück heran, oder zwei Herzen werden mit einem Kranz und einer Krone von Almandinen geschmückt.

Das Inventarium des Goldschmiedes Th. Germain zählt an Einzelheiten 1740 auf: Amtssiegel, kleine Pfannen, Kohlenpfannen, Tassen mit ihren Untersetzern, Schreibzeuge, Klingeln, Teedosen, Senfdosen, Schalen, Schüsseln, Salatschüsseln, Gabeln, Löffel, Messer, Korkzieher, mehrarmige Standleuchter, Armleuchter, Handleuchter, Löschhörner, Lichtscheren, Saucieren, Ölflaschen, Zuckerdosen, Kaffeekannen, Bouillonkännchen, Schokoladenkannen, Teekannen, Schuhschnallen für Herren und Damen, Knöpfe, Agraffen, Kinderklappern, Korkzieher, Petschaften, Meißel, Hostiengefäße, Monstranzen, Weihkessel, Degen mit verschiedenen Utensilien, Etuis, Bischofskreuze, Armbänder, Stockknöpfe — alles in Gold. (Bapst, Les Germains.)

Dem Gold und Silber als Alleinherrschern bei der Herstellung des Tafelgeschirres der Fürsten und hohen Herren traten immer kräftigere Konkurrenten entgegen. Zuerst das Glas, jetzt das Porzellan. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß nicht große Aufträge für die Silberschmiede erfolgt seien. Die Goldschmiedekunst nahm unter Meissoniers starker Einwirkung die zeitgenössische Entwickelung. Es ist eine Goldschmiedekunst, in der sich eine so überaus genaue Nachahmung der Natur findet, daß das Metall zu verschwinden scheint. Wenn sich nicht in der Genauigkeit der Ausführung, die überaus fein und sorgfältig ist, wie auch in der Komposition der erfindende künstlerische Geist zeigte, so möchte man an Abdrücke über der lebenden Natur glauben. Der Gebrauch von Blumen, Früchten, selbst Tieren, alles mit der größten Schärfe beobachtet und immer in vorzüglich dekorativer Anordnung, gibt das besondere Charakteristikum der herrlichen Edelschmiedekunst dieses Zeitabschnittes bis etwa 1730. Das Verhältnis zum Porzellan bezeugen die Formen, die unverkennbar eine gewisse Anlehnung an das Porzellan aufweisen. Als charakteristisch für den Aufbau dieser Arbeiten kann man bezeichnen: eine weiche, wenig energievolle, dafür aber ungemein studierte Silhouette; starke Einziehungen, entschiedene Gegensätze pflegen vermieden zu werden, die Linienmotive laufen mit gefälligen Übergängen zusammen. Der Körper der Gefäße ist manchmal glatt, öfter mit Riefelungen in vertikalem Sinne bedeckt, die mit flachen Wülsten und ebensolchen Hohlkehlen abwechseln, vermittelt durch stumpfkantige Glieder. Sehr beliebt ist es, diese flachen Profile in steilen spiraligen Windungen um den Körper herumzuführen. Das für den Rokokostil charakteristische Ornament tritt nur sparsam, am Ansatz der Henkel oder der Tülle, auf dem Deckel, am Fuß usw. auf. Es ist in sehr flachem Relief gehalten.

Die Verirrungen des Stiles gerade in Metallarbeiten charakterisiert ganz allgemein Cochin, der im Jahre 1754 im „Mercure" eine Bittschrift an die Goldschmiede veröffentlichte des Inhalts, sie möchten sich doch zuweilen bei ihrer Arbeit an die Bestimmung der Gegenstände erinnern. Ein Leuchter habe sicher das Recht, aufrecht zu stehen, und eine Leuchtertülle sei gewiß nur dazu da, das flüssige Wachs aufzunehmen; bilde man sie aber konvex, so rinne ja das Wachs am Stamme herunter. Unbillig dürfe man auch das Verlangen nicht nennen, daß die Werkzeuge, die man bei Tische in die Hand nehmen müsse, nicht stächen und schnitten, daß Schüsseln und Gefäße sich anfassen ließen.

Unter Ludwig XV. zeichnete den eigentlichen Schmuck vorab eine nie vorher erreichte Feinheit in der Ziselierung aus, während das Email vernachlässigt wurde. Insbesondere ragen durch die Feinheit der Goldarbeit die (langen) Ketten aller Art der Frauen hervor. Unter den Ringen nahmen gegen das Ende des 18. Jahrhunderts entsprechend dem Zeitgeiste die Freundschaftsringe einen ersten Platz ein. Damals entstand auch der Ring marquise. Eine lange, ovale, oder achteckig zugeschnittene Platte bedeckt das Fingerglied. Umrandet wird diese Platte gewöhnlich mit kleinen Brillanten; das mittlere Feld enthält

als einzigen Schmuck auf blauem, emailliertem Grunde einen isolierten Stein oder ein Bukett aus kleinen Steinen zusammengesetzt. Der Reif des Ringes setzt sich mit kleinen Rosen, Blättern gegen das Mittelfeld an, gewöhnlich in rötlichem Gold.

Die Kolliers bewahren auch im 18. Jahrhundert den Anhänger, der hin und wieder durch einen einfachen nœud de brillants ersetzt wurde; außerdem trug man gerne mehrreihige Perlenhalsbänder.

Während der Revolutionszeit verschwand der kostbare Schmuck unter den Bürgern; statt dessen trug man um den Hals ein Medaillon, das die Zerstörung der Bastille zeigte, oder Kreuze à la Jeannette. Wir kommen darauf zurück.

Das große, lange Ohrgehänge hatte nach Frankreich erst wieder Marie Antoinette gebracht. Es wurde als Steinschmuck hergestellt, bis auch hier die Revolution neue Motive, wie etwa eine kleine Guillotine, bekrönt von einer phrygischen Mütze, aufbrachte. Immerhin herrscht der Geschmack für Ohrringe weniger dauerhaft als der für Broschen und für die kleinen über das Gewand hingestreuten Schmuckstücke. Der Charakter des Steinschmuckes blieb auch maßgebend; nur die Perlen konkurrierten, namentlich die großen birnförmigen. Zu diesem Kleiderschmuck zählte vorab der Knopf in edlem Metall, der von beiden Geschlechtern verwendet wurde.

Im Haare pflegte man die Aigrette ebenso gern wie an den Schultern zu tragen. Überall trug hier der Steinschmuck die ganze Anlage; nur in der châtelaine, in den Uhrketten, kam die Goldschmiedekunst mit Ziselieren, Gravieren und Treiben zu Ehren, in Verbindung mit der Kunst des Emaillierens, die auch vornehmlich bei der Ausschmückung der kostbaren Uhrgehäuse ihre besonderen Schönheiten zur Geltung bringen konnte.

Die Zeit der Revolution vernichtete diese Kunstfertigkeit, da niemand sie verlangte, aber nicht für lange Zeit, denn das Direktorium wünschte schon wieder Diamanten als Goldherzchen, als Broschen, Beinringe usw.

In der Periode Ludwigs XV. verschwand die Emailmalerei, nur eine Porträtistin bediente sich ihrer noch; unter Ludwig XVI. erwartete man eine Rückkehr der Anteilnahme am Email; damals brillierten Jean-Etienne Liotard und J. B. Weyler, deren Pinsel vor allem über ein sehr lebhaftes Kolorit und Stoffwahrheit verfügte.

Im Jahre 1582 war nach Frankreich die Sitte der kleinen Wachsmedaillons gebracht worden, die man auch im 17. und 18. Jahrhundert beibehielt. Es heißt von einem derartigen Porträt Ludwigs XV. als 60jährigen, daß es durch die Sorgfalt der Modellierung, durch die Wahrheit des Kolorits, die Leuchtkraft des in Email ausgeführten Auges einen so starken und packenden Ausdruck erhalten habe, daß man einen Eindruck wie von der Wirklichkeit habe. Den französischen Arbeiten eignet eine geringere Vollendung, aber eine größere Schmiegsamkeit der Modellierung.

Die Glyptik blieb technisch während des 17. und 18. Jahrhunderts auf der Höhe, ohne aber sehr beansprucht zu werden.

Jaques Guay (1711 geb.) war der von Madame de Pompadour bevorzugte Meister, der einzelne Köpfe in antikem Geschmack wie auch größere Szenen dieser Art schnitt, aber auch Porträtköpfe, wie etwa den des Cardinals von Rohan, Ludwigs XV. als Apollo, Voltaire usw. Der Geschmack an dem geschnittenen Stein erstarkte erst wieder durch die Wiederentdeckung der Städte am Vesuv. Die Kameen wurden von dieser Zeit an bis in die Epoche des Julikönigtums ein fester Bestandteil des französischen Schmuckes, der überall eingefügt wurde oder werden konnte.

Das Kostüm der Regentschaft läßt vorzüglich den Wandel aller Anschauungen erkennen. Die majestätische Breite der Zeit Ludwigs XIV. verschwindet. Das Herrenkostüm wird eleganter, bequemer. Der steife Überrock wurde in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts eingeführt, der zugeknöpfte oder offen getragene Frack ließ von der Taille feste, oft nach rückwärts angeordnete Falten abstehen. Die Weste war eigentlich ein kurzes Gilet, das bis zur Mitte der Schenkel reichte und wurde nur etwas von dem Rock überdeckt, mit Taschen versehen, oben nicht zugeknöpft, um den Reichtum des Hemdes und die Spitzenkrawatte zu zeigen. Die Hose bedeckte noch das Knie, der jetzt zugeknöpfte Rock machte sie nahezu unsichtbar. Die Strümpfe allein, in die die Beinkleider gesteckt wurden und die von dem Strumpfbande fest- und zusammengehalten wurden, traten ganz aus dem rockähnlichen Frack hervor.

Unter der Regierung Ludwigs XV. gewinnt die Kleidung ganz allgemein an Einfachheit, ohne deshalb sich nennenswert zu verändern. Der Überrock ersetzte den Mantel. Die Weste erhielt den Namen Gilet und wurde jetzt ohne Ärmel gearbeitet. Damals tauchten auch zuerst lange Beinkleider (pantalons) auf.

Mit dem Zeitalter Ludwigs XV. und der Pompadour erreicht auch der Faltfächer den Höhepunkt seiner Ausbildung an Feinheit, Zierlichkeit und geschmackvoller Dekoration des Ganzen.

> Das Gestell wird in lauter einzelne, oft aufs minutiöseste durchbrochene Stäbe oder Speichen aufgelöst, mit der reichsten, sich darüber ausbreitenden, in vierfarbigem Golde inkrustierten, bemalten und reliefierten Figurenszene in Medaillons und reizvollen Rocaille-Ornamenten geschmückt, die auch die Außenseiten der Deckblätter des Fächers in den Kreis ihrer prächtigen Dekoration ziehen. Das Blatt selbst wird mit graziösen und galanten Szenen aus dem Reiche der Mythologie oder der vornehmen Weltdame von dazu besonders berufenen Künstlern geziert, die nach Entwürfen der Hauptmeister des damaligen französischen, weltbeherrschenden Geschmackes, eines Watteau, Lancret, Boucher, Moreau usw. arbeiten. (Pabst 1891.)

Wie das französische Buch des 18. Jahrhunderts als Druckwerk einen Genuß bietet, so erfreuen auch die Einbände dieser Zeit. Der Sinn für Luxus, der sehr verfeinerte Geschmack, der insbesondere auf das Elegante und Zierliche gerichtet ist, prägt sich aufs deutlichste in den Bucheinbänden aus. Es herrscht ganz überwiegend die Harmonie eines leuchtend frohen Rot und Gold vor. Der Maroquin wurde in raffinierter Weise behandelt, geglättet oder mit leichten Musterungen überzogen. Zuweilen wurden die ganzen Flächen mit gleichmäßiger Goldmusterung verziert, zuweilen auch schmälere oder breitere Umrahmungen mit einem Mittelstück in mannigfacher Weise kombiniert.

b) Deutschland.

Das Rokoko wird nach Deutschland unmittelbar durch französische Künstler übertragen, und nichts unterstützte das Eindringen des französischen Einflusses mehr als diese Anlehnung an die französische Baukunst. Trotzdem bildet sich in Deutschland eine kräftigere, naturalistische, aber nicht so geschlossene, delikate Form- und Massenverteilung aus. Der Außenbau verfolgt im Norden unseres Vaterlandes die Neigung zur Einfachheit, im Westen neigt er sich der französischen Klassik und im Süden einem stark gemäßigten Barock zu.

Der führende Meister im Süden ist François Cuvilliés d. Ä. (1698—1768), der zuerst mit dem bedeutendsten Künstler des Barock in Bayern, mit Effner, in den „reichen Zimmern“ des Residenzschlosses in München tätig war und die Decken gearbeitet zu haben scheint. Sein Meisterwerk errichtete er in der Amalienburg im Nymphenburger Park bei München. (Abb. 273.) Die Haltung der Rokokodekorationen in den mit vergoldeten Schnitzereien, Stuck und reichen Stoffen ausgestatteten Räumen verrät aber in der Kraft der plastischen Bildungen, in der Form der Kartuschen und anderen Einzelheiten die Einwirkung des deutschen Barock. So hat der Speisesaal des Schlosses ein stark profiliertes, mehrfach geschwungenes Wandabschlußgesims erhalten, das den kräftig modellierten Figuren als Stützpunkt dient; in der Detailbildung der Raumdekoration überwiegen bei weitem die rein naturalistisch aufgefaßten Elemente, Zweige mit reichem Blattwerk, Füllhörner, aus denen Blumenbuketts hervorragen. Die Schauseite dieses kleinen Schlößchens kommt bereits der deutschen Neigung, die reiche Dekoration des Innenbaues auf den Außenbau zu übertragen, näher. Ein etwas gefährliches Unternehmen, das allerdings schon in Frankreich, wenn auch nur sehr bedingt, gewagt war. Denn hier konnte sie nur auf Kosten der architektonischen Gliederung und ihrer Entkräftung gedeihen. Der Barockstil hätte ihr außen, wenn man die reichen Säulen-, Pfeiler- und Gesimsbildungen bestehen lassen wollte, buchstäblich zu wenig Spielraum gewährt. Die traditionellen Gliederungen und spezifisch architektonischen Bestandteile mußten in empfindlicher Ernüchterung zurücktreten, um auf möglichst vielen und großen Flächen dem tändelnden Rahmenwerk den Platz zu räumen. Das Muschel- und Blumenwerk, leicht zusammen gehalten von geschwungenen Stäben im mannigfachen frei erfundenen Wechsel der beliebten „Contours

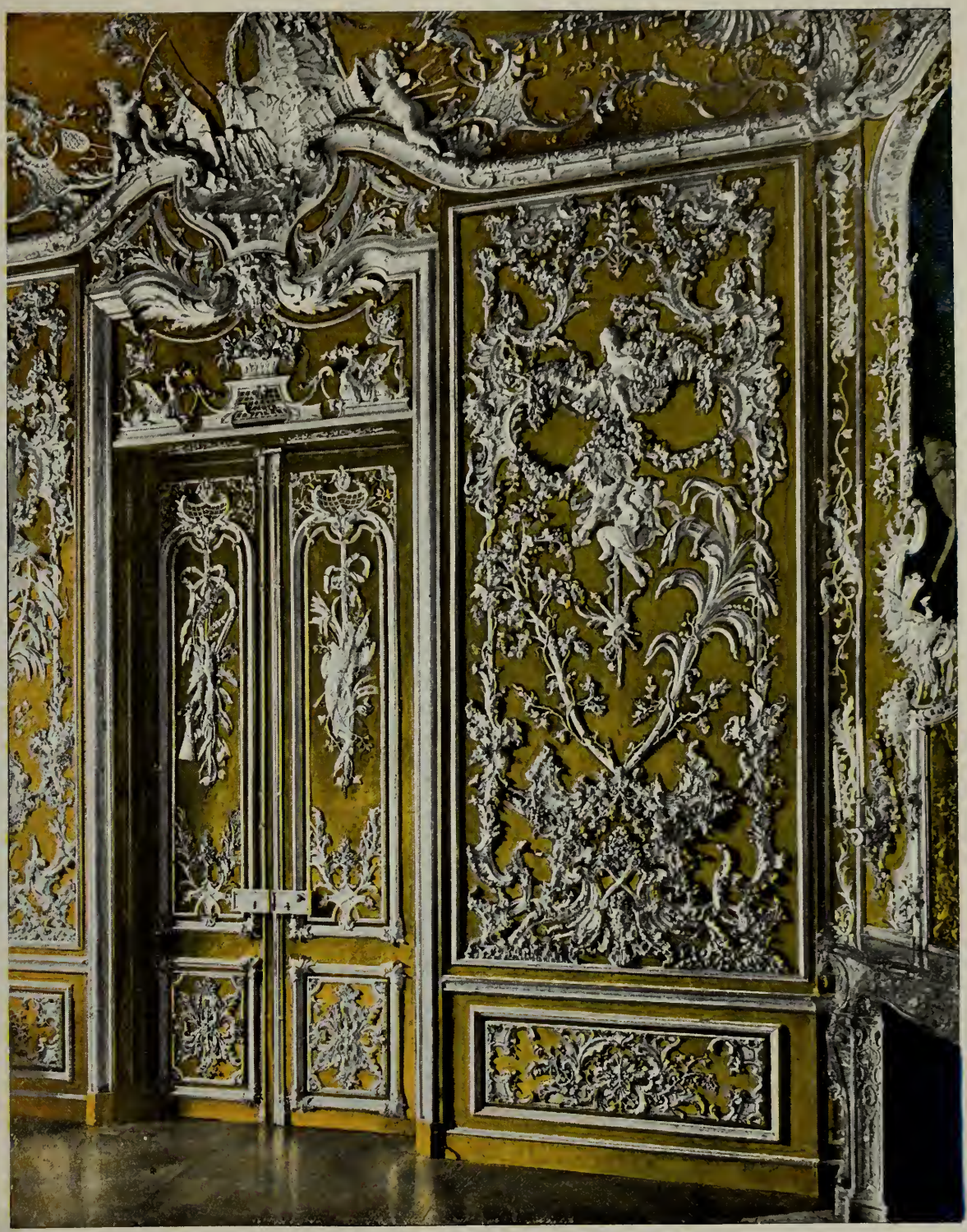


Abb. 275. Wandteil aus dem Schlafzimmer der Amalienburg.
(Siehe Seite 430.)

a l'S" konnten jedoch den Mangel der kräftigen Gliederungsmassen mit ihren intensiven Schatten keineswegs ersetzen und ließen die Bauten namentlich in größerer Entfernung kahl und mithin trotz aller Zierlichkeit des Details schwer erscheinen. Es ist daher ganz natürlich, daß der Barockstil neben dem Rokoko vornehmlich in der Außenarchitektur sich noch bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts und selbst noch länger behauptet hat, so daß dessen moderne Wiederbelebung keine Kluft nach rückwärts zu überspringen, sondern lediglich die noch glimmenden Funken wieder anzufachen brauchte. (Reber.)

Nächst Cuvilliés ist vor allen andern Joh. Balth. Neumann (1687—1753) zu nennen, der in interessantester Weise aus dem Barock herauswächst und selbständig die fremden Formelemente verarbeitet und verwendet. Sein Meisterwerk ist das bischöfliche Residenzschloß zu Würzburg, trotz der Anteilnahme ausländischer Architekten wie Germain Boffrands. Der Neubau begann 1720.

Die ursprüngliche Raumanlage zeigt einen einheitlichen Zug. Nach den Außenseiten liegen Raum an Raum die Appartements des Fürsten und der hohen Gäste; die beiden Hauptappartements sind zugänglich von dem großen Mittelsaal, die andern von den beiden Treppenhäusern des ursprünglichen Planes oder durch Nebentreppen vom Erdgeschoß aus. Der Mangel an Korridoren scheint uns zunächst etwas befremdlich, aber die Zeit des Barock kennt das Bedürfnis nach Korridoren so gut wie gar nicht, man passiert die einzelnen Räume des Appartements nacheinander; wohl aber verlangt die größere Bequemlichkeit zu Beginn des Rokoko eine Zahl kleiner Nebenräume und versteckter Korridore (Degagements), die aber nur für die Dienerschaft bestimmt waren. Das wesentliche Moment hierbei bleibt immer, daß das Schlafzimmer ein Gesellschaftsraum und das Empfangszimmer für die vornehmste Gesellschaft war. Die Fassade baut sich aus einem Ober- und einem Untergeschoß auf; jedes Geschoß trägt noch ein Zwischengeschoß, einmal um Nebenräume zu schaffen, dann um für Räume von größerer Grundfläche eine entsprechende Höhe gewinnen zu können. Eine Gliederung der Wandflächen durch Ordnungen findet sich nur an den Risaliten; das Relief der Ordnungen ist nach der Bedeutung der Risalite scharf abgewogen. Dem Mittelbau gibt Neumann eine Ordnung von Dreiviertelsäulen in beiden Geschossen und stattet die nur in Schrägsicht sich bietenden Seitenfassaden der Flügel mit Risaliten aus, die um eine Fensterachse vorspringen. Dazu kommt die malerische Wirkung der geschweiften, reich ausgestatteten Giebel, die die Hauptachse des Schlosses an Garten- und Stadtseite betonen.

Dem sicheren Blick, der uns in der Massenverteilung überall begegnet, entspricht die meisterhafte Behandlung des Details; es bleibt in der Kraft der Wirkung und in der Frische der Empfindung nirgends hinter den struktiven Elementen der Fassadengliederung zurück. Bei den reinen Schmuckmotiven, dem Pflanzenwerk usw. herrscht ein Maßhalten und eine Feinheit der Auffassung, die an anderen deutschen Barockbauten nicht ihresgleichen findet. (Renard.)

Der Innenbau zeigt ein hochinteressantes Hinübergleiten vom Barock in das Rokoko; offenbar hat Cuvilliés hier Einfluß geübt. Die Wandbekleidung des Spiegelzimmers hebt Renard als Schilderer des Schlosses sehr richtig hervor. Sie ist in dem Streben nach einer mächtigen, sinnenfälligen Wirkung eigentlich noch ein Ausfluß des Barock, trägt aber schon vollends die Formensprache des Rokoko. Wände und Türen sind mit grellfarbigen Grotesken in Unterglasmalerei bedeckt und mit Spiegeln hinterlegt; dünnes goldenes Rocaillewerk gliedert in kühnen Linien die Wandflächen; tausendfach spiegelt der Raum, namentlich bei Licht, Farben und Gold wider. Dazu kommt eine Bravour der Zeichnung in dem Detailentwurf, die man erst vollkommen begreift, wenn man die Entwürfe in dem sogenannten Skizzenbuche Neumanns hinzuzieht. Auch in der Folgezeit hat Neumann sich des Mittels der Lichtspiegelung mit Vorliebe bedient: fast alle seine Deckenrosetten und Spiegelumrahmungen zeigen Spiegelstücke in den Durchlochungen der Rocaille, die den Zweck hatten, das Licht der Kronleuchter und Wandarme zu reflektieren.

Seitdem hat Neumann an der Entwickelung des Rocaille- oder Muschelmotives, das sich in Frankreich ja stets in bescheideneren Grenzen gehalten hat, einen wesentlichen

Anteil. Gerade Süddeutschland führt die Rocaille zu einer Zügellosigkeit und Selbständigkeit in der Dekoration, die man gemeiniglich mit dem Namen der „Augsburger Rocaille" bezeichnet, weil Augsburg in der Tat durch eine Menge von Stichfolgen dieses flache, unsymmetrische Muschelwerk in alle Welt hinaussendete.

In das Ende der Tätigkeit Neumanns fallen außer dem Kaisersaal das große Gobelinzimmer rechts sowie zwei Gobelinzimmer und zwei kleinere Zimmer (Tapetensaal und rotes Kabinett) links vom Kaisersaal. In diesen Zimmern zeigen Decken und Kamine am deutlichsten den Stil der Innendekoration, auf den Neumann zum Schluß hinausläuft; er wird hier des beweglichen Motives des Muschelornamentes noch mehr Herr als in der Salle des gardes, er weiß es mehr der dekorativen Aufgabe anzupassen. Jene barocken Reminiszenzen wie das derbe Leistenwerk der Salle des gardes schwinden fast vollkommen; das Muschelmotiv kann sich ungehindert der ganzen ebenen Deckenfläche bemächtigen, in der höchstens ein Mittelbild ausgespart ist. Dabei wird die Behandlung dieses Motives wesentlich ruhiger und flacher, als es noch einige Jahre zuvor der Fall war. Es erscheint nicht mehr so allein gültig, sondern, entsprechend dem allgemeinen Zug des spätern Rokoko in Deutschland, mit fremden Zutaten vermischt, wie etwa an einer Decke mit großen Tannen in den Ecken, die auch in diesem Motive auf Verwandtschaft mit dem Münchener Rokoko hinzuweisen scheint.

Welcher Wirkung das späte Muschelornament unter der Hand Neumanns fähig ist, das zeigen am besten jene überreichen Spiegelaufbauten dieser sonst verhältnismäßig einfachen Zimmer. Auf reichem Marmorkamine baut sich um den schmalen Spiegelrahmen ein Wald aus lebendigstem Muschelwerk auf, durchflochten von Blüten und in der Regel bekrönt von einer Figurengruppe; auch hier wahrt der Meister den leichten Charakter dieser Räume, indem er meist nur die Ränder der Rocaille vergoldet, dabei aber von der Verwendung von Spiegelstücken in dem Muschelwerk weitgehenden Gebrauch macht.

Im Kaisersaal der Würzburger Residenz (Abb. 274) schaffen Neumann und Tiepolo Hand in Hand. In der Tat konnte Neumann für den mächtigen Gedanken, der den tektonischen Aufbau des Kaisersaales durchzieht, keinen glänzenderen Interpreten zu dem Schmucke der Gewölbe finden als gerade Tiepolo, den Maler aus Venedig. Es besteht unverkennbar eine große innere Verwandtschaft zwischen dem feierlichen Pomp, der der sterbenden Republik Venedig bis zum Schluß zu eigen geblieben ist, und dem Repräsentationsbedürfnisse der deutschen Fürsten im 18. Jahrhundert und ihrem Verlangen, innerlich viel mehr scheinen zu wollen, als sie waren. Der Unterbau des Saales ist ganz in hellem, verschiedenfarbigem Stuckmarmor ausgeführt, die mächtigen Säulen mit der für Neumann charakteristischen Schwellung im unteren Drittel des Schaftes. Ihre glänzenden Sockelplatten aus Messing, die goldenen, von Rocaille überwucherten Kapitelle und namentlich das überaus kräftige Hauptgesims bestimmen wesentlich die Mächtigkeit des Eindrucks. Der hochgesprengte Spiegel des Gewölbes mit den mächtigen Schildbögen und den tiefen Stichkappen bilden das Reich Tiepolos. Hier kleidet er in den Schildbögen die in Würzburg erfolgte Vermählung Barbarossas mit Beatrix von Burgund und die Verleihung der Herzogswürde an den Bischof von Würzburg in das leuchtende Gewand venetianischer Feste; der Gewölbespiegel zeigt eine allgemeine Allegorie, in den Kappen stehen zu den Seiten der Oberlichtfenster kraftstrotzende Kriegergestalten. Wenn dieser Raum trotz der Größe der Auffassung keinen allseitig befriedigenden Eindruck macht, so liegt das vielleicht an den Größenverhältnissen des Unterbaues zum Oberbau, der durch die Höhe der Oberlichtfenster begründet erscheint; die mächtigen Stichkappen bringen eine zu starke Gliederung des Raumes und eine Verkümmerung des Gewölbespiegels mit sich. (Renard.)

Die Wandflächen beleben, urteilt ein anderer Fachmann, Corn. Gurlitt, wenigstens an allen auszuzeichnenden Bauteilen, Pilaster und Halbsäulenstellungen toskanischer und kompositer Ordnung. Das Gurtgesims mit seinen Triglyphen und verzierten Metopen, das Hauptgesims mit seinen Konsolen sind von feinster, in der Ausladung weise abgemessener Ausbildung und von geradezu klassischer Profildurchbildung. Die Wände des Erdgeschosses werden leicht gequadert; das Detail der Fenster ist hier wie an dem glatten Obergeschoß bescheiden, doch reich, von teilweise ganz barocker, aber durch die Zartheit der Gliederung ihrer Derbheit benommener Bildung. Ein Zug von feingeistiger Vornehmheit liegt über dem sorgfältig in Sandstein ausgeführten Bauwerke, welcher ihn über die meisten anderen deutschen Fürstenschlösser erhebt. Die Tätigkeit der dekorativen Plastiker griff entweder und am erfolgreichsten in das Kunstgewerbe über, schuf für die

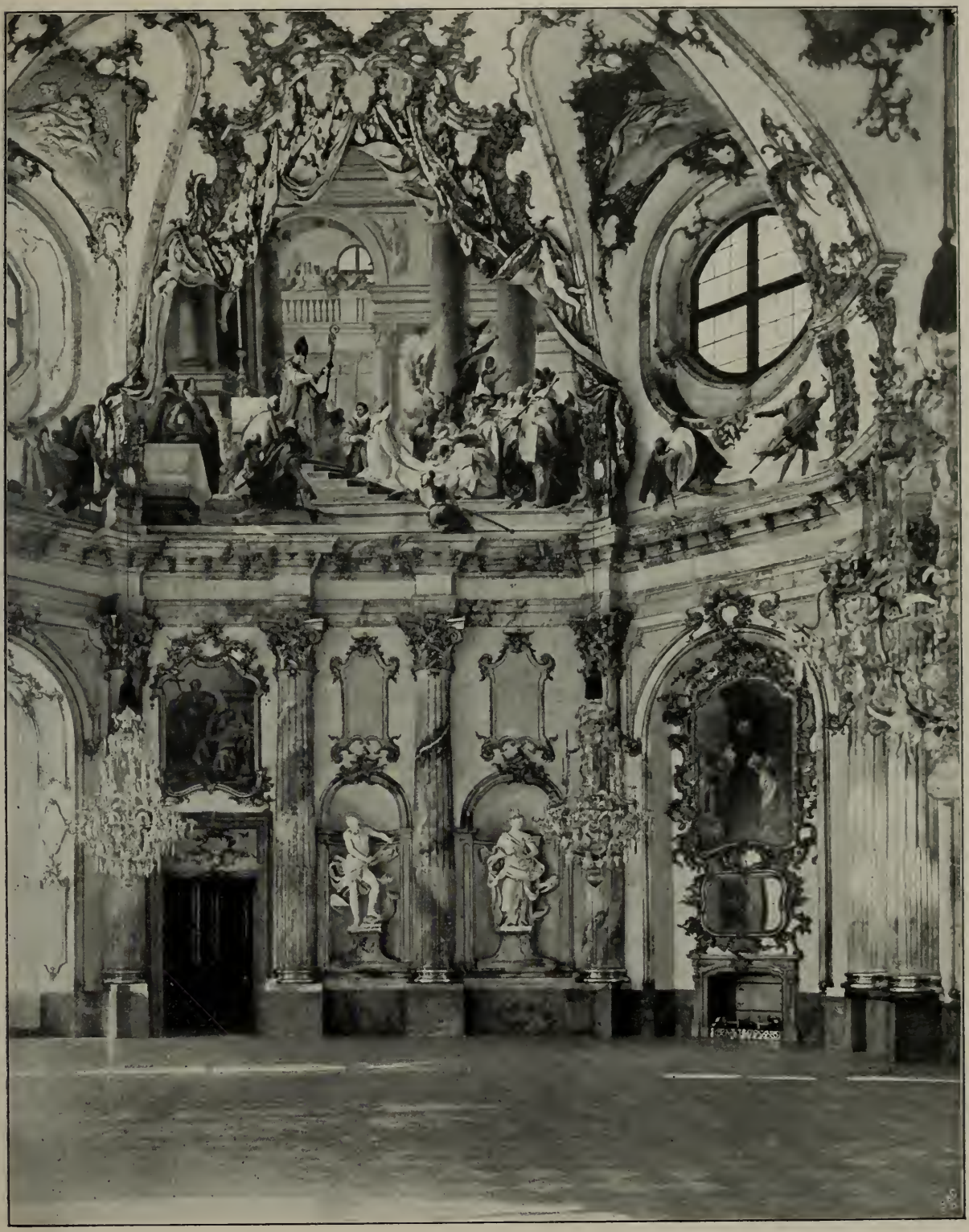


Abb. 274. Der Kaisersaal des Würzburger Schlosses von Balthasar Neumann und Giov. Battista Tiepolo. Nach einer Photographie von K. Gundermann in Würzburg. (Siehe Seite 432.)

Porzellanfabriken oder begnügte sich damit, allegorische Gestalten, Urnen, Medaillons, Vasen u. a. m. zu bilden, Objekte, die diesmal in einem Atemzuge genannt werden dürfen; denn der künstlerische Wert einer dieser lebhaft bewegten, technisch ganz geschickt gemeißelten Figuren an den Fassaden, auf den Gitterpfeilern, in den Bosketts der großen Gärten oder an Brunnenarrangements ist nicht wesentlich höher als der einer großen Prunkvase. Es fehlt überall die frische Empfindung, die eigenartige Gestaltung; allerorten drängen sich nur eine überzierliche Technik und entweder eine lüsterne oder schwächliche, empfindsame Auffassung dem Beschauer auf. Selbst die Arbeiten eines Roman Anton Boos in

Nymphenburg, die z. T. aus der antiken Sage schöpfen, eines Fr. Chr. Glume, der acht Musen in korinthischem Marmor für die Hauptallee des Schlosses Sanssouci bildete, kommen nicht wesentlich oder gar grundsätzlich über jene Kritik hinaus. In allen derartigen Arbeiten stehen die Deutschen hinter den Franzosen sehr bedeutend zurück.

Um so reizvoller, geschickter erfunden und gearbeitet sind die in Stuckatur-Holzschnitzerei hergestellten kleinen Figuren, die die Wände und Decken zieren, also die im engsten Sinne dekorartigen Werke.

Es ist, als ob dann erst der Rokokobildner zu sich selbst gekommen sei, wenn er auf dies Gebiet des leichten Genre gelangte, das den schnellen Wurf der technisch geschulten Hand erlaubte und die künstlerische Vorstellung vom Kothurn befreite. Allerdings dürfen wir hier nicht außer acht lassen, daß die Bildhauer vielfach die Hilfe ihrer Kollegen, der Maler oder besser der Kupferstecher, in Anspruch nahmen, die jedoch auch ihrerseits wiederum Arbeiten der Plastiker vervielfältigten, so daß wir hier eine sehr förderliche Unterstützung der beiden, in dieser Zeit der Rocaille so nahe verwandten Kunstarten feststellen können.

Die Malerei in Deutschland während der Zeit bis zum Eindringen des klassizistischen Geschmackes steht nicht minder unter dem Zeichen der Virtuosität.

Auch auf diesem Gebiete hatten die Niederlande und Frankreich die Herrschaft an sich gerissen. Die Aufgaben stellten auch in diesem Falle den Künstlern vorab die vielen kleinen Hofhaltungen, die Galerien anlegten, ihre Kabinette mit Porträts und Landschaften, Genrebildchen aus dem Reiche der Venus und dem arkadischen Schäferleben zierten. Diese Hofmaler lernten möglichst auf der heimischen hochfürstlichen Akademie und malten in allen möglichen Manieren. Ein etwas berüchtigtes Beispiel hierfür ist Chr. Wilh. Ernst Dietrich in Dresden (1712—1774). Nirgends zeigt sich irgendeine Selbständigkeit. Auch die Landschafter des Rokoko bieten nichts anderes als Idealllandschaften in kleinlicher, langweiliger Mache, oder sie ahmen die Niederländer, in Süddeutschland auch die Italiener nach. Überall wird uns nur Kulissenmalerei vor die Augen geführt.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts beginnt für die Malerei eine bessere Periode anzubrechen. Es leben allerorten Maler, die ihre Aufgaben ernster, persönlicher aufzufassen beginnen und die deshalb eine allgemeine Beachtung verdienen. Der Biograph Chodowieckis, Wolfgang v. Oettingen, bemerkt, daß, wenn wir von den vielen Bildern, die diese Periode entstehen ließ, nicht ergriffen werden, in uns wohl der Gedanke keimen darf: wie armselig war doch die Kunst dieser Zeit. Indessen, fügt er feinsinnig und nachsichtig hinzu, fragt es sich, ob wir nicht gut täten, uns unter einem anderen Gesichtspunkte für das Andenken jener Männer zu erwärmen. Wer weiß denn nicht, daß die meisten gepriesenen Künstler unserer Tage eben auch nur für den Tag berühmt sind! Und doch sehen wir sie unter Anspannung imponierender Kräfte zur klar empfundenen, dankbaren Genugtuung ihrer Zeitgenossen sich mühen und durch ihr Schaffen nicht nur auf den Geschmack und die Phantasie des Publikums einwirken, sondern auch in noch andere Verhältnisse des Kulturlebens eingreifen, so daß ihre Mühen gewiß nicht verloren sind, sollte auch der Glanz ihrer Namen verbleichen und von kommenden Geschlechtern hochmütig bespöttelt werden. Genau ebenso steht es mit jenen braven Meistern, aus denen es Friedrich II. gefiel, den zum größeren Teile deutschen Kreis seiner Kunstakademie zu bilden. Und scheuen wir uns nicht, uns in sie hineinzudenken, an ihren offenbaren oder vermeintlichen Irrtümern und Schwächen vorbei zu einem Überblick ihrer Leistungen zu gelangen, so belohnt uns die keineswegs unfruchtbare, sondern erfrischende Erkenntnis, daß die Kunst in ihren Händen am Ende gar nicht so übel aufgehoben war. Sie hatten die besondere Aufgabe, die Verbesserung der deutschen Kunstzustände, wie das 17. und der Anfang des 18. Jahrhunderts sie hatten entstehen lassen, einzuleiten, und sie erreichten dadurch ihr Ziel, daß sie sich der internationalen Kunstrichtung anschlossen und, fast alle mit gleicher Vorbildung und gleichen Anschauungen ausgerüstet, der vaterländischen Kunst zur Erleichterung und Anregung an technischen Vorteilen und ästhetischen Errungenschaften das zuführten, was sie den vorgeschrittenen Völkern absahen. Gewiß ist die Bestimmung, hauptsächlich für solche Handreichungen zugunsten künftiger Originalgenies dagewesen zu sein, in den Augen der Nachkommen eine bescheidene. Die mangelnde Originalität drückt ihr einen Stempel auf, der besonders jetzt, wo eine wirklich oder nur angeblich vorhandene Originalität über alles

und oft schon an halbreifen Jünglingen geschätzt wird, fast entehrend erscheint. Aber bescheidener Fleiß leistet das Seinige nur desto nachhaltiger, und so gut wie die Männer, die unter Friedrichs Regierung die verschiedenen Zweige des Kunstgewerbes zur Blüte brachten, ihren Dank von der Geschichte beanspruchen dürfen, so gut werden auch die Künstler, ohne deren vorbereitende, vermittelnde, verbindende Tätigkeit der Aufschwung der deutschen Kunst in unserem Jahrhundert nicht möglich gewesen wäre, als nützliche Diener einer idealen Sache anerkannt werden müssen.

Selbst Daniel Chodowiecki, der von allen Akademikern weitaus der originellste war, ist, soweit wir ihn bisher begleiteten, nur in glücklichen Augenblicken auf seine verheißungsvolle Eigenart verfallen. Aber auch in dieser ist er nur ein bedingter Neuerer, so daß man ihm unrecht tut, wenn man ihn seinem Jahrhundert entrückt und dem nächsten zuspricht, dessen Schwelle er kaum betreten sollte. Immerhin jedoch ragt er, vom modernen Standpunkt aus betrachtet, in wesentlichen Beziehungen über seine Umgebung hinaus.

Chodowieckis Kunst ist vorwiegend die eines bescheidenen Schwarz-Weiß-Künstlers. Sein Hauptgebiet ist die Radierung, die sich am freiesten entfaltet, wenn sie frisch aus dem Leben schöpfen kann. Und in dieser Tatsache besteht auch die große geschichtliche Bedeutung, die seiner Tätigkeit beigemessen werden darf. Er ist einer der Ersten, die wieder mit frischem, frohem Mut sich an die Umgebung in Haus und Natur, an die Menschen wendet, die sein Leid und seine Freude teilen. Wenn wir Chodowieckis Namen genannt haben, so ist dabei nicht zu vergessen, daß viele andere, wie Anton Graff, der Porträtist, Salomon Geßner, der Landschafter, in ähnlicher Weise sich um eine Wiedererweckung der Malerei bemühten. Aber dem Geiste des endenden 18. Jahrhunderts entsprach es mehr, durch das Wort, die philosophierend-ästhetische Erörterung, als durch die unmittelbare Naturbeobachtung die künstlerische Entwickelung zu fördern.

Als beliebte und sehr bezeichnende Techniken dienen die duftigen Pastellmalereien, die Kreide- und Aquarellmanier. Überall, auch in den Schwarz-Weiß-Blättern, wird die herbe Kraft der Linie, die leuchtende Kraft der Farbe gemildert; alles soll zart, duftig, anschmiegend und elegant wirken.

Die Innendekoration entwickelt sich erst allmählich aus dem Barock heraus in das Rokoko, das sofort die für Deutschland charakteristische größere Unruhe, Zerrissenheit und Derbheit aufweist. Das Rokokoornament verbindet sich anfangs im Innenbau mit hohen schlanken Säulen, stark vorspringenden Simsen und Umrahmungen, also energisch betonten architektonischen Gliederungen, und ist andererseits zierlicher, leichter als das Neumanns, allerdings auch ebenso zerfetzt im Umriß.

Von hohem Interesse sind hier Göllers Worte: Nachdem im übrigen die früheren Gegensätze verloren sind, werden neue gesucht. Der erste findet sich im Wechsel der Gestalt der Füllungen, indem man neben die breiteren gerne sehr schmale, schlank aufstrebende stellt, die gleichsam die Stelle der früheren Pilaster ausfüllen. Ein anderer Kontrast wird derjenige von Wand- und Deckenbehandlung. Die Decke, anfänglich noch mit reicher Einteilung durch geschwungene Linien, leert sich nach und nach, um später als ruhige Fläche den Reichtum des Formenspiels der Wand möglichst hervorzuheben, oder es werden wenigstens nur der Mittelpunkt und die Ecken oder Seitenmitten mit kleinen Ornamentflächen ausgezeichnet.

Das Rokoko hat seine Stilmerkmale mit äußerster Konsequenz, dabei mit höchster Sicherheit der zeichnenden Hand durchgeführt; es hat in dem überall wiederkehrenden und mit denselben Zügen behandelten Phantasieblatt- und -rankenwerk auch ein „Band der Einheit" um alle Glieder seiner Raumdekoration geschlungen und ihnen dadurch einen Zug der innigsten Verwandtschaft verliehen, wie das Maßwerk den Kunstformen der gotischen Architektur. Daher erweckt das Rokoko ebenfalls ein sehr lebhaftes Stilgefühl, das ist das Gefühl, daß seine Formen aus innerer Notwendigkeit einander angehören, und es bildet in dieser Beziehung den größten Gegensatz zu dem Anfang der Entwickelung, deren Ende es darstellt, nämlich zu der nordischen Frührenaissance mit ihren zufällig zusammengewürfelten Elementen, deren Zusammengehörigkeit größtenteils nur auf den einmal eingeführten Gebrauch beruht. Eine innere, in den Formen selber liegende Verwandtschaft der Glieder eines Baustils ist überhaupt seltener, als man ohne genauere Prüfung zu glauben geneigt sein könnte.

Es ist einleuchtend, daß jene innere Verwandtschaft in einem Formenkreis um so leichter erreichbar sein wird, je enger dieser Kreis, je kleiner die Zahl seiner Formen. Und das trifft nun eben beim Rokoko als Stil des Inneren zu; es ist im ganzen ein sehr formgedankenarmer Stil, und alle Abwechslung, die es darbietet, ist nur durch die Mannigfaltigkeit der Kombinationen weniger Grundformen hervorgebracht. Es hat ja die alten Kunstformen fast alle hinausgedrängt; jeder andere Wandschmuck als der beschriebene ist verlassen; von den Gesimsen ist eigentlich nur eine Form als Schablone geblieben; Fries und Architrav gibt es

Abb. 275. J. R. Schlaun: Vestibül im Schloß Brühl.

nicht mehr; auch von den alten Formen der Raumdecke finden die meisten keine Verwertung mehr; als Stützenform erscheint fast nur die Konsole; die Einfassungen sind immer nur gewöhnliche Rahmen als einziger Rest aus dem großen Reichtum der Renaissance an solchen Formen. Auch hier also die Erscheinung, daß man in der Spätperiode eines Baustils aus der Erbschaft der Vergangenheit ein Gebilde herausgreift und es mit allem denkbaren Aufwand an Erfindung und Reichtum der Linien steigert, während zugunsten dieses Lieblingsgegenstandes alles andere gleichgültig als Schablone behandelt oder ganz verlassen wird. Die rasche Abnutzung des Gefühls auch diesem letzten auserwählten Formenkreis gegenüber ist die notwendige Folge einer solchen Konzentration — strenge Herren regieren nicht lange — und das hat sich auch am Rokoko nur zu bald bewährt: schon nach zwei oder drei Jahrzehnten eines lange vorbereiteten Schmetterlingslebens erlosch sein fröhlichster und eigenartigster Formgedanke, das richtungslose Phantasieblattwerk, die interessante letzte Gestalt einer uralten Formentradition.

In den Rheinlanden führt J. R. Schlaun, der Baumeister des herrlichen Schlosses Brühl (Abb. 275) 1725—1728, aus dem Barock zum Rokoko über, oder besser, er verband beide Dekorationsarten. Im Norden spielt dieselbe Rolle Georg Wenzel v. Knobelsdorff (1697—1753) im Schlößchen Sanssouci und dem Neuen Palais bei Potsdam.

Schloß Sanssouci, einstöckig auf niedrigem Sockel, hat nach der Terrassenseite einen elliptischen Mittelbau mit Kuppel. Die anschließenden Flügel mit großen Bogentüren sind durch sehr bewegt gebildete Hermen gegliedert, über denen aber ein unverkröpftes Gebälk mit Hauptgesims und Balustrade ruht. An der Rückseite des Schlosses legt sich eine halbkreisförmige korinthische Kolonnade von gekuppelten Säulen vor; die Fassade ist durch ein Risalit in der Mitte und korinthische Doppelpilaster gegliedert. Das Äußere ist von Fr. W. Dietrichs (1702—1757) bzw. Boumann nach Skizzen des Königs bearbeitet. Das Innere des elliptischen Saales, von Knobelsdorff gezeichnet, hat einen Umgang von sechzehn korinthischen Marmorsäulen erhalten, darüber eine Galerie, auf deren Brüstung ebenso viele Gestalten von Genien sitzen. Diesem architektonisch gegliederten Raume gegenüber zeigen die Zimmer ein heiteres, naturalistisches, von keinen struktiven Teilen

eingeengtes Rokoko. [Die Hoppenhaupt lieferten die geschnitzten Verzierungen des Konzertzimmers und des Schlafzimmers, Benj. Giese die Bronzeornamente der Bibliothek, während Merk, Sartori, Wenzel u. a. als Stukkatoren, Girard und Michelet für die Tapeten des Schlafzimmers beschäftigt waren. Die Landschaften und Supraportenbilder des Konzertzimmers stammen von Curt de Bois.] (Ebe VIII.)

Gerade in Potsdam läßt sich der Übergang aus dem Rokoko zu bestimmteren Linien verfolgen, und zwar zuerst an dem 1763 begonnenen Neuen Palais. Graul, dessen Studien auf diesem Gebiet wir bereits mehrfach gefolgt sind, bemerkt treffend, daß die graziöse Unbefangenheit des Potsdamer Frührokoko vorbei sei, denn für die größeren Repräsentationsräume reicht die feine, maßvollere Eleganz eines Boudoirstiles nicht aus. Mit den größeren Abmessungen und unter dem Druck klassizistischer Einflüsse tritt wieder etwas von räsonnierender Architektonik hervor. Deutlicher wird die Gliederung der Wände durch gerade Leisten hervorgehoben, mehr und mehr werden unsymmetrische Motive vermieden, die Rocaillekartuschen wieder zu regelrechten Muscheln, die an das Barock erinnern. Wo das freie Rokoko Lösungen durch willkürliche Schnörkel und effektvolle Kontraste fand, wird der Ausgleich von Stütze und Last durch Konsolen oder andere die konstruktive Zweckmäßigkeit andeutende Formen versucht (z. B. im Silberzimmer). Als beliebte Zierformen treten langhalsige Reiher auf, die einen Wasserstrahl, der in Kaskaden fällt, herausstoßen; auch wird Ast- und Blattwerk in derber Bildung verwendet. Als Füllung erscheinen ganze Tropfsteinbildungen; die eigentliche Rocaille tritt mehr und mehr zurück oder bekommt eine akanthusartige Form. Der Übergang zu einem dem Stil Ludwigs XVI. entsprechenden Klassizismus tritt deutlich hervor. Auch wo noch durchaus mit Rokokomotiven dekoriert wird, wie im Musikzimmer des Neuen Palais, fällt doch die rationalistische Zucht auf, die, um aller Unsymmetrie aus dem Wege zu gehen, die Motive einfach „umschlägt“ und so strenge Gleichmäßigkeit erreicht.

Abb. 276. Saalansicht aus Schloß Brühl. (Siehe Seite 438.)

Seit etwa 1790 löst das Rokoko in Deutschland der klassizistische Zopfstil ab, der im wesentlichen die Züge des Louis XVI.-Stiles zeigt. Denn um sich vor dem prunkvollen Reichtum des Barock zu retten und den zierlichen Spielereien des Rokoko entfliehen zu können, verzichteten die Architekten so sehr auf jede Zier, jede Eleganz, daß ihre Werke nun schwer und massig wurden.

Das Gemach des Rokokostiles (Abb. 276) ist ein einheitliches Gewächs: das Ganze soll als ein zusammenhängendes Bild dastehen, in welchem die einzelnen Teile nur im großen Zusammenhang betrachtet sein wollen. Überall Vermittelung, taktvolle Einordnung; nichts darf aus der Rolle fallen und sich besonders hervorheben, um das Zusammenspiel nicht zu gefährden. (Hirth.)

Die Innendekoration des deutschen Rokoko nahm denselben Weg wie die französische, nur ist die Komposition des Ganzen, die Linienführung der einzelnen Ornamente wie die Einzelarbeit nicht in demselben hohen Maße abgewogen und feinfühlig durchgeführt. Aber auf der anderen Seite läßt sich nicht in Abrede stellen, daß die deutschen Architekten und Kunsthandwerker ihren Rokokoformen einen besonderen deutschen Charakter aufgeprägt haben.

Die Deutschen taten oft des Guten zu viel, ließen der Zierlust allzuwillig die Zügel schießen und vergriffen sich auch oft im Maßstab. Aber diese offenbaren Maßlosigkeiten, Übertreibungen, Unfeinheiten und Absonderlichkeiten, die besonders dort auffallen, wo mit ungeschulten Kräften und geringen Mitteln gearbeitet wurde, dürfen uns über den originellen Wert des deutschen Rokoko nicht täuschen. Denn ebensooft steckt in den prunkvollen Schloß- und Kirchendekorationen ein gutes Teil selbständiger Kraft, die, aller akademischen Fesseln ledig, durchtränkt ist von geistreicher Phantasie oder anmutiger Empfindung. Und wie im großen ist es erst recht im kleinen. Der deutsche Goldschmied und Zinngießer, der Porzellanmodelleur und Dosenmaler, wie der Schreiner und Tischler, der Stuckarbeiter und Schlosser: sie alle haben sich die ihnen sympathische Formenwelt des Rokoko angeeignet und sie in dem Maße nach Gutdünken verarbeitet, daß, was aus ihrer Hand hervorgegangen ist, nicht bloß die Prägung eines internationalen Geschmacks von weltmännisch-höfischen Allüren aufweist, sondern auch oft und noch besser gut deutschen und individuellen Charakter zeigt. (Graul.)

Vor allem wird jedes Motiv naturalistischer behandelt. Was Gottfried Semper von dem pflanzenartigen Wachstum des Rahmenwerks sagt, findet gerade in den Formen des deutschen Rokoko seine volle Bestätigung. Das Muschelwerk mit den kamm- und krautartigen Bildungen, den Zacken, mit figürlichem und vegetabilem Zierat verbunden, wird zu den reichsten, ja manchmal zu bizarren Kompositionen verwendet.

Ein Blick sei in das Stadtschloß zu Potsdam geworfen. Das von Nahl dekorierte Konzertzimmer, sagt Ebe, ist in Grün mit goldenen Verzierungen gehalten und zeigt auf zwei vergoldeten Wandfeldern bunte chinesische Figuren. Die Wände des Audienzzimmers sind mit einer gelben Sammettapete bekleidet, deren Silberstickereien von Heynitschek gearbeitet sind. Das große Konzertzimmer ist in Stuckmarmor gehalten und zeigt wieder in den Füllungen bunte chinesische Figuren auf goldenem Grunde. Die Wände des Schlafzimmers überzieht eine blaue, mit Silbertressen besetzte Tapete, und an der zeltartigen Decke blasen in flachem Relief ausgeführte Köpfe Kühlung in den Raum; der Alkoven ist durch eine in Silber getriebene Balustrade mit naturalistischen Blumen und Kinderfiguren von dem Hauptraum abgetrennt. Bemerkenswert sind auch die für den Prinzen Heinrich im Schlosse eingerichteten Zimmer: ein Wohnzimmer, blaßgelb mit natürlich bemalten, geschnitzten Blumen, ein Schlafzimmer mit gelber Sammettapete und Silbertressen, die Decke mit silbernen Verzierungen und in natürlichen Farben bemalten Blumen, ein Nebenzimmer mit perlfarbener Atlastapete, von Heynitschek mit in Gold gestickten Figuren und natürlichen Blumen ausgestattet, endlich ein Kabinet in weißer Seide mit gestickten chinesischen Figuren, deren landschaftlicher Hintergrund durch Malerei ergänzt ist.

Die Wandverkleidung erfolgte in den Schlössern und in vielen Bürgerhäusern vorwiegend durch Holz, das in hellen zarten Tönen bemalt, beschnitzt und vergoldet wurde. Stuckornamente werden seltener verwendet. Außer einfarbiger Bemalung und Vergoldung wird auch die farbige Lackmalerei herangezogen. Besonderer Berühmtheit erfreut sich das sogenannte Voltaire-Zimmer in Sanssouci, dessen Wände mit naturalistisch behandelten Blumen und Darstellungen von Affen auf heller, warmgetönter Holzwand in bunter, von Robert Martin ausgeführter Lackmalerei bedeckt sind.

In wachsendem Maße gebrauchte man von jetzt an die Tapete.

Die älteste Tapetenfabrik in Deutschland soll die von Joh. Hauntzsch (1670) in Nürnberg begründete gewesen sein. Der Siegeslauf der Tapete begann, als sie von den ein-

facheren Gemächern den Weg in die Boudoirs als chinesisch-indisches und englisches Papier fand. Das Zeitalter des Rokoko mit seiner Vorliebe für China unterstützte dies Beginnen auf das stärkste. Fast gleichzeitig, seit etwa Mitte des Jahrhunderts, wurden die Bilder als Tapeten auf die Wand geklebt, zuerst wirklich gemalt, dann gedruckt.

Von den Holzparketts der Fußböden sei nur erwähnt, daß sie mit einer bis dahin unbekannten Zierlichkeit behandelt wurden.

Verwandt der Innendekoration ist natürlich seinem ganzen Charakter nach die Entwickelung, die das Mobiliar in Deutschland nimmt. Denn es ist vor allem nicht zu vergessen, daß in der Rokokozeit das harmonische Ganze als ausschlaggebend erschien, daß ein malerischer Gesamteindruck erreicht werden sollte.

Im Anfang der Periode wird im Aufbau des Möbels wie in den Ziermotiven eine Verbindung des Barocks mit der Rocaille erstrebt; der Umriß bleibt wuchtig, das Band- und Blattwerk mächtig und kontrastreich bewegt. Allmählich wird aber die Kontur lebhafter, die Rokokoornamente bewußter, mannigfaltiger herangezogen.

Besonders klar ist auch diesmal die Aufeinanderfolge der verschiedenen Nuancen des Rokokostiles in Friedrichs des Großen Schlössern zu beobachten. Zunächst schloß sich die Kunst an französische Vorbilder an, z. B. in Rheinsberg, aber schon 1747 in dem berühmten Bücherzimmer Friedrichs des Großen in Sanssouci erhalten sie durch eine persönliche Note die selbständige Verbindung der einzelnen Ornamente.

In höchst geistvoller Weise und mit einem besonders feinen Gefühl für das Maß und die Kraft der verwendeten Ornamentik sind die Rocaillemotive und das Spiel locker gelegter Festons und naturalistisch behandelter Blattranken angebracht. Sie unterbrechen glücklich die Leisten, die das Getäfel in glatte Linien gliedern und die die ovalen Medaillons mit den Insignien der Künste und der Astronomie umschließen. Ganz allgemein, bemerkt Graul, tritt seit den vierziger Jahren eine Änderung in der Behandlung der reicheren Möbel ein. Für alle Sitzmöbel bleibt das geschnitzte und vergoldete oder versilberte Holz nach wie vor maßgebend, für die anderen Möbel, Kommoden, Tische usw. tritt ein außerordentlich reicher Bronzebeschlag auf. Doch hat Friedrich der Große im ersten Jahrzehnt seiner Regierung auch noch manches Möbel mit Silber verzieren lassen (siehe auch Abb. 272).

Für die Ausstattung seiner Schlösser kommen trotzdem vor allem die mit Bronze beschlagenen Prachtmöbel in Betracht. Dank der Mithilfe der Goldschmiede, wie Lieberkühns, und aus der Fremde berufener Handwerker ist es dem Könige gelungen, wie auf dem Gebiete der Dekoration so auch im Mobiliar, die heimische Industrie auf eine hohe Stufe der Tüchtigkeit zu heben.

Ein Prachtstück ist der Eckschrank mit Spiegel in dem Arbeitszimmer Friedrichs des Großen im Potsdamer Stadtschloß, den Melchior Kambly 1758 lieferte. Innen ist das Möbel sorgfältig in Zedernholz gearbeitet, außen zeigt es dunkel gefärbtes Schildpatt und einen Bronzebeschlag, den Morel vergoldet hat. Der Bronzereichtum dieser und ähnlicher Möbel erscheint dem französischen Geschmack als ein etwas barbarischer Zug, wenn auch in Frankreich Ähnliches zutage gekommen ist. Allein die ungemeine Frische einer mehr auf das dekorativ Wirkungsvolle als auf die intime, kokette Erscheinung ausgehende Phantasie und die Ursprünglichkeit und herzhafte Konsequenz in der Durchführung gerade des dekorativen Schmuckes — das sind deutsche Eigenschaften, die über mangelhafte Einzelheiten oder Fehler in der Silhouette hinwegsehen lassen.

Es ist auch das Verdienst des eben erwähnten Forschers, auf die reiche Sammlung von Zeichnungen der Tischlergesellen hingewiesen zu haben, die zum Zwecke der Erlangung der Meisterschaft einen Schrank aufzuzeichnen und zu arbeiten angehalten wurden. Man kann verfolgen, wie dies für den deutschen Hausrat so bezeichnende Möbel sich seit 1720 verändert nach Maßgabe der ganzen neuen Innenausstattung, die von dem Imposanten, dem Gewaltigen mehr und mehr sich entfernt. Seit 1720 etwa tritt an Stelle des großen zweiflügeligen Schrankes ein neues Möbel, der zweiteilige Schrank, dessen Flächen bald nachher sich zu bauchen beginnen. In den dreißiger Jahren ist das zweiteilige Schrankmöbel die Regel, und in den vierziger Jahren tritt eine derartige Unterscheidung der beiden Körper ein, daß der untere zur Kommode mit Schubkästen wird und der obere zu einem schrankartigen Aufsatz mit aufklappbaren Türen. Die Merkmale des Rokoko treten in den fünfziger Jahren auf, um 1760 sind sie rationell entwickelt und dauern an bis Ende der siebziger Jahre.

Als eine Besonderheit des deutschen Rokoko können wir die mit Marketerie geschmückten Möbel bezeichnen; denn in Frankreich verwandte man diese Möbel einesteils überhaupt nur wenig, anderenteils werden nur einzelne farbige Holzstreifen eingelegt, während in Mitteldeutschland, wohl von Holland beeinflußt, ein vollkommenes Mosaik aus verschieden-

farbigen Holzfurnieren hergestellt wird. Gerade für die Möbel, die für das Bürgerhaus hergestellt wurden, wurde die Marketerie in reichem Maße herangezogen.

Als Hauptmeister galt und gilt David Röntgen (geb. 1743). Da die Möbelarten, die Ausstattung der Räume, besonders in den Schlössern, eine dem französischen Geschmack im wesentlichen entsprechende ist, so brauchen wir hier nicht noch einmal uns mit diesen Einzelheiten zu beschäftigen.

Zwar ist Röntgen kein kompositionelles Talent gewesen, und seine Zeichnungen haben sich nie durch besondere Erfindungen oder geistreiche Einfälle ausgezeichnet, allein die Geschicklichkeit seiner Hand und die Geduld in der Ausführung so zeitraubender Arbeiten haben stets die höchste Bewunderung hervorgerufen. Dazu kam, daß er die hierzu nötigen technischen Hilfsmittel selbst erfand; denn während die ältere Weise vorwiegend ausländische Hölzer gebrauchte, aus denen sie durch Brennen und Räuchern eine Anzahl roter und gelber Töne herstellte, benutzte Röntgen für seine figürlichen Darstellungen eine Stufenleiter Ton in Ton (en camaieu) gebeizter Hölzer, die von vortrefflicher Wirkung waren. Diese letztere erkennt man am besten aus zwei seiner bemerkenswerten Werke, den beiden gewaltigen Tafeln, welche sich im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien befinden. Ihrem Umfange nach wohl die großartigsten Intarsien, die überhaupt vorhanden sind, stellen sie in zahlreichen, lebensgroßen Figuren Ereignisse aus der Geschichte Coriolans dar, wobei sie durch flotte Zeichnung, breite Behandlung und scharfe Charakteristik mit der Geschichtsmalerei ihrer Zeit nicht ohne Glück zu wetteifern versuchen. Trotzdem kann auch hier wieder nicht geleugnet werden, daß die Intarsia in solchen Werken ihre Aufgabe überschreitet und Wirkungen zu erzielen sucht, die ihrem innersten Wesen nicht entsprechen. (Scherer.)

Weit interessanter ist es, in Deutschland den englischen Einfluß auf die Innenausstattung zu verfolgen, der sich bereits in den siebziger Jahren im nördlichen Teile unseres Vaterlandes bemerkbar machte. Das englische Mobiliar empfahl sich den deutschen Bürgern durch seine Zweckmäßigkeit und seine große Bequemlichkeit, die dem Körper wirklich ein Ausruhen brachte und den Raum überall geschickt auszunutzen verstand. Auch in Deutschland verwandte man unter Anlehnung an die englischen Vorbilder hartes Holz, das, aus Westindien und Südamerika eingeführt, durch die Kraft der leuchtend tiefen, reichnuancierten Naturfarben die aufgemalte Farbe und die Vergoldung verdrängte. Allem Anschein nach erfreuten diese „englischen“ Möbel sich bereits um die siebziger Jahre großer Verbreitung. Sie kamen dem auch in der Architektur selbst der fürstlichen Rokokoschlösser einsetzendem Sinn für Geradlinigkeit entgegen.

Abb. 277. Schmiedeeisernes Tor vom Würzburger Schloß von Balthasar Neumann. Nach einer Photographie von K. Gundermann in Würzburg. (Siehe Seite 441.)

Von den Handelsstädten wie Hamburg, Lübeck drang dieses

Abb. 278. Tor des Parks von Sanssouci. Nach Georg Wenzel v. Knobelsdorff. (Siehe Seite 442.)

Mobiliar bis nach Deutschland hinein, bis nach Österreich, wo besonders der österreichische Hochadel, der an englischem Sport und englischer Mode Gefallen fand, sich dieses neuen Hausrates annahm.

In Deutschland wie in Österreich wurde aber der englische Geschmack bei der Ausbildung des Mobiliars durch den reinen Empirestil zurückgedrängt, um erst in der sogenannten Biedermeierzeit als Unterströmung wieder Einfluß zu erhalten.

Eben dieselbe Vollendung, die in der künstlerischen Erfindung und in der handwerklichen Durchbildung des Möbels ihre Triumphe feierte, begegnet uns in allen anderen Leistungen des Kunsthandwerks. Zunächst sei, als unmittelbar mit dem Hause verbunden, des Schmiedehandwerks gedacht.

Mit der Eisentechnik hängen zusammen und führen zugleich in das Gebiet der Edelschmiedekunst die vielen Kleinarbeiten in Eisen, deren Dekor aus eingelassenem Gold, Silber, Kupfer oder sonstigen Legierungen von verschiedener Färbung bestand, die einesteils als flaches Band eingeschlagen und mit Innenzeichnung graviert, anderenteils erhaben modelliert aufgelegt und ziseliert wurden. In zahlreichen Exemplaren sind diese Dosen, Fächer, Stockgriffe, Eßbestecke, Schnallen, Knöpfe, Lichtscheren u. a. m. noch auf unsere Zeit gekommen.

Nur allmählich wuchsen die deutschen Schmiede in das französische Rokoko hinein, und zwar erst, als ihnen ein deutscher Schlossermeister, Johann Samuel Birkenfeld in Augsburg, auf Vorlegetafeln das nahe geführt hatte, was Cuvilliés Zeichnungen nicht vermocht hatten. Der Meister der Meister unter den deutschen Schmieden war der Schlosser J. G. Ögg (1703—1780), der nach den Entwürfen Balthasar Neumanns das Würzburger Schloß mit seinen Arbeiten schmückte. (Abb. 277.)

Die ältesten sehr umfangreichen Werke, die Abschlußgitter der Hofanlage, sind nicht mehr erhalten, aber den Stichen nach folgte Neumann hier denselben Idealen wie als Architekt. Beherrschende Linien gliedern übersichtlich, aber noch bleiben eine gewisse Massenhaftigkeit und schwere Kurven als Reste, die aus dem Barock herüber genommen sind. Allmählich wandelt sich dieser Stil. Neumann wird auch als Zeichner für diese Schmiedearbeiten ein Anhänger

des Rokoko und zwar in der ihm eigenen Art, die eine stark zerrissene Konturierung und reiche Komposition liebte, in der Bildung des Ornamentes selbst die Fülle des Barocks aber noch nicht ganz vergessen kann.

Den unter Neumanns Leitung angefertigten Gittern gemeinsam ist die Unterbrechung der vertikallaufenden parallelen Stäbe durch zwei sich kreuzende Palmzweige, Blumengehänge oder S-förmige, mit reichem Blattwerk geschmückte Stäbe. Nur das Tor des Garteneingangs am Rennweg zeigt eine abweichende Bildung, indem an die Stelle der glatt durchlaufenden Stäbe eine vielgliedrige Komposition gesetzt ist.

Die technische Ausführung dieser Gitterwerke ist, wie schon hervorgehoben wurde, vollendet. Die Stäbe sind durchschnittlich 3 bis 4 Zentimeter stark, das Muschelwerk und die Palmwedel sind aus mehreren Zentimeter dickem Band- oder Stabeisen hervorgeschmiedet. Die plastische Bildungsfähigkeit des Eisens ist aufs höchste entwickelt. Das spröde Material ist in zierliche Formen aufgelöst, ja selbst in zarte Blütenblätter verwandelt, der tote Stoff wird durch die kunstreichen Hände des Meisters zu reichem Leben auferweckt. Die glatten, ruhigen Massen der Steinpfeiler, zwischen welche die Gitter eingespannt sind, steigern noch in wirkungsvollem Kontrast den Eindruck entzügelter Leidenschaft, der aus dem lebendig gewordenen Eisen spricht; sie wirken wie gewaltige Felsen, an denen die tobende Brandung ohnmächtig anprallt, um dann wieder in sich selbst zurückzukehren. (Brüning.)

Die Aufgaben des Schlossers waren in diesen Jahrzehnten noch immer ungemein mannigfaltig. Man verlangte von ihm Gitter, Wandarme, Kaminböcke, Laternen und Leuchter, Traufstützen, Türbeschläge, Aushängeschilder, Treppengeländer, Oberlichte, Klopfer, Schlüsselgriffe, Schloßteile usw.

In Bürgerhäusern war wohl die umfänglichste Arbeit für den Schlosser das Fenstergitter, das kastenartig vorgebaut oder auch unterwärts stark ausgebaucht wurde, um das Hinauslehnen auf die Straße zu erleichtern. Das Stabwerk, die Bekrönungen, boten dem Zeichner wie dem Schlosser genügend Gelegenheit, um ihre Kunstfertigkeit zu zeigen. (Abb. 278.) Das zähe Eisen scheint zunächst dem freien exzentrischen Ornament kaum gewachsen, und doch genügt es selbst den übertriebensten Anforderungen, gerade als ob es dazu geschaffen sei, sich wie natürliches Laub und Geranke oder wie das wilde Muschelwerk unter dem Hammer zu schmiegen und zu biegen. Es folgt nachgiebig und geschmeidig und doch von höchster Solidität jeder willkürlichen Laune des Künstlers. Niemals vorher ist dem Eisen so viel zugemutet worden, und niemals hat es auch in den Dimensionen großartigere Leistungen vollführt, wie sie zahlreiche Schlösser aufzuweisen haben. Es seien beispielsweise in Wien nur die Tore des Belvedere, die Tore von Schönbrunn oder von Schloßhof am Ausfluß der March erwähnt. Wenn man diesen Arbeiten etwas vorwerfen kann, so ist es ihre übergroße Schwere, die übermäßige und unnötige Massenhaftigkeit des verwendeten Eisens. (Falke.)

Die eigentliche Edelschmiedekunst scheint, soweit die erhaltenen Monumente in Haus (und Kirche) nach Arbeit und Material ein Urteil zulassen, sich im eigentlichen Rokoko verhältnismäßig wenig an große Arbeiten gewagt zu haben.

Die Formen sind dann natürlich von dem allgemeinen Geschmack abhängig. Ein gewisser Mangel an Solidität, der der Pracht des Rokoko ja überhaupt anhaftet, ließ übrigens auch nicht selten versilbertes Kupfer als Silber in Tafelaufsätzen, Arm- und Standleuchtern, Terrinen u. a. m. auftreten. Alle Arbeiten, auch die der alten Goldschmiedestadt Augsburg, werden allmählich technisch minderwertiger, da der Guß jetzt die Treibarbeit immer mehr zu ersetzen beginnt. Trotzdem besitzen wir auch aus dieser Zeit noch gute und vortrefflich erfundene Arbeiten.

Der Tafelaufsatz, bemerkt Lessing, inmitten des Tisches wird ein zierlicher, durchsichtiger Bau, der auf der Grundfläche die kleinen Geräte, Gewürzbüchsen, Senftöpfe und Ähnliches aufnimmt, nach oben hin Obstschalen und Lichter enthält, übrigens noch vielfach, wie im Mittelalter, durch Zusatz von Figuren symbolische Anklänge bekommt, je nach dem Geschmack der Zeit. Wir haben große Lauben, in welche die damals neu entstandenen und sehr kostbaren Porzellanfiguren eingeordnet werden. Die Sitte der Tisch- und Zimmerfontänen ist auch noch lebendig.

Eine erhebliche Erweiterung des Formenkreises bringen die neu aufkommenden Getränke Tee, Kaffee und Schokolade. Die Formen sind zum Teil durch die chinesischen Porzellane bestimmt, werden aber selbständig umgebildet. Die Tassen sind aus Porzellan, bei der Seltenheit dieses Materials im Anfange des 18. Jahrhunderts oft mit silbernen Untertassen. Die Kannen sind für jedes Getränk verschieden: für Schokolade zylindrisch

oder geschweift, mit Griff an der Seite, zum Quirlen hergerichtet; für Kaffee und Tee wie heute noch, einschließlich der Teemaschinen, Sahnentöpfe und Zuckerschalen. Für das Gebäck ist eine beliebte Form der geschweifte Korb mit durchbrochener Wandung. Ein vollkommenes Schokoladengeschirr bestand aus Platte, Tasse, Glasbecher und Zuckerschale.

Der fürstliche Luxus der Zeit verlangte auch das Wasch- und Toilettengerät aus Silber, ebenso große Besteckkasten für die Reise, im stärksten Gegensatz zu dem kleinen Besteck, das früher der einzelne an einem Gehänge an seiner Seite trug.

Die reizvollsten Sachen sind von den Goldschmieden wohl für den täglichen persönlichen Gebrauch hergestellt, wie ganz besonders die zierlichen in feiner Treib- und Ziselierarbeit geschaffenen Dosen aller Art für den Schnupftabak, dessen sich ja auch die Damen bedienten, die Riechflakons, die die Herren ebensowenig wie die Damen entbehren konnten; ferner die Puderdosen, die Schminktöpfe, die Handspiegel, dann auch die Etuis für kleine Messer und Scheren, die Degengriffe, die kostbaren Uhrketten mit den so mannigfach gestalteten Taschenuhren, deren Deckel wie das Zifferblatt mit zierlichem Ornament überzogen wurden (siehe auch Abb. 282).

Der Goldschmiedekunst diente vielfach die Email- und Porzellanmalerei, indem auf weißem Grunde in das Metall kleine Szenen aus Arkadien eingelassen wurden, wo Schäfer und Schäferin ein sorgloses Idyll lebten; nicht minder oft begegnen wir aber auch Porträts oder kleinen Landschaften u. dgl. m.

Der alten, namentlich im 17. Jahrhundert so lebhaft erwachten Liebe für die Halbedelsteine wurde auch jetzt gehuldigt, denn man schnitt die kleinen Taschendosen und Stockgriffe gern aus diesen Steinen, faßte sie in Gold und fügte in den Deckel Namenszüge und Ränder aus Edelsteinen.

Kostbar wie Edelmetallarbeiten, jedenfalls lange ebenso hoch, vielleicht höher geschätzt erschienen die Porzellanarbeiten, in denen Deutschland alle anderen Länder übertraf, nicht nur hinsichtlich der Priorität der Herstellung, sondern auch in betreff der Qualität der Arbeit.

Joh. Friedr. Böttger hatte im Jahre 1709 in Meißen das Porzellan erfunden; andere Fabriken folgten, nächst Meißen Sèvres. Die Liebhaberei für diese Arbeiten wuchs ins Ungemessene. Überall richtete man Zimmer ein, die ganz und gar auf kleinen Konsolen, Borten, Kaminplatten mit Porzellanwaren dekoriert wurden. Es verstand sich von selbst, daß das europäische Porzellan, das nur eine Wiederentdeckung des chinesischen Porzellans war, in seinen ersten Arbeiten von den Produkten Chinas abhängig war. Der erste Kunststil des deutschen Porzellans war demzufolge nach Form wie Dekor ein chinesischer. Meißen lieferte zuerst, nachdem die Periode des braunroten Porzellans mit Goldornament überwunden war, Service usw. in chinesischer Buntmalerei.

König August hatte früher asiatische Porzellane in ganzen Schiffsladungen bezogen, so daß Tschirnhaus mit Recht Japan und China als Sachsens porzellanene Schröpfköpfe bezeichnete. Es fehlte also der Manufaktur nicht an Vorbildern. Anfangs folgt sie ihnen auch peinlich genau, später freier, bis sie sich endlich ganz von ihnen löst und nur dem zeitgenössischen Stile des Barock gehorcht.

Die streng nach den ostasiatischen Originalen kopierten Stücke, führt Lehnert aus, sind oft täuschend ähnlich. Aus ihnen bilden sich für die Malerei eigentümlich abgewandelte Ziermotive heraus, die namentlich auf Geschirrstücken erscheinen und mit ihnen eine ungeheure Verbreitung finden. Da ist vor allen das Zwiebelmuster, ursprünglich nach einem japanischen Vorbilde (Schakiako) entstanden. Auf dem Spiegel des Tellers schlingt sich eine blühende Ranke um einen leicht gebogenen Bambusschößling, der neben einer vollerschlossenen Aster aufsteigt. Auf dem Rande wechseln herzförmige Pflaumen und aufgebrochene Granatäpfel gegenständig miteinander ab. Diese Granatäpfel sind die mißverstandenen Zwiebeln. Das Muster nennt man fälschlich Vieux Saxe. Neben dem Zwiebelmuster sind noch zahlreiche andere, so das Kornähren-, Ast-, Hecken-, Rebhühner-, Paradiesvogelmuster, das gelbe Tiger-, grüne Löwen-, rote Drachen-, das Fels- und Vogelmuster im Gebrauche, die sich zum Teil bis in das 19. Jahrhundert hinein erhalten haben. Eine große Rolle spielen die Chinoiserieen, Darstellungen aus dem chinesischen, manchmal auch aus dem japanischen Leben, die namentlich Herold mit unerschöpflicher Meisterschaft zu malen versteht. Er umgibt seine kleinen, in Medaillons und Kartuschen gefaßten, sehr fein und zart ausgeführten Bildchen mit einem äußerst zierlichen, lebhaft bewegten Laub- und Bandelwerk, das er in Gold oder Farben ausführt. Das ganze Ornament in seinem Reichtum von Gold, in seiner vielgestaltigen, aber stets symmetrischen Verteilung ist durchaus kennzeichnend für die Malweise jener Zeit.

Allein schon diese Zierraten sind nicht mehr rein ostasiatischen Charakters, sondern bereits von europäischem Empfinden durchtränkt, und die „indianischen Bildtgen," wie man die

Chinoiserieen nennt, enthalten eigentlich mehr die Wiedergabe einer nur in den Köpfen der Meißener Künstler lebenden sehr zierlichen, netten, malerischen, aber erfundenen Chinesenwelt anstatt Schilderungen der Wirklichkeit. Allmählich mengen sich diesen ostasiatischen Motiven mehr und mehr europäische bei, bis schließlich die Bemalung ganz im Sinne des Barock erfolgt. Kartuschen, symmetrisch umzogen von lebhaft bewegten Schnörkeln, Bändern, Blumengirlanden, Spiralen und Ranken, zwischen denen vielfach sich goldenes Netzwerk spinnt, dazu goldene, spitzenbesetzte Randleisten (Bordüren), in den Kartuschen Vögel, Säugetiere, Stilleben, Landschaften mit und ohne Figuren, oft nur in Grün oder Purpur, also en camaïeu gemalt, das ist der eigentliche Dekor des Vieux Saxe, das die Sammler so teuer bezahlen.

In der Form der Gefäße erstrebt man anfänglich eine große Mannigfaltigkeit nicht; man bleibt noch lange den chinesisch-japanischen Vorbildern getreu, deren breite Flächen das Weiß des Porzellans neben der sparsamen Bemalung so schön hervorheben, und geht nur langsam in den lebhafteren Schwung der Umrisse, in die von Relief bewegte Fläche über, die dem Barock eigen sind. So recht bringt das überhaupt erst Joh. Joachim Kändler.

Dagegen entwickelt Herold die Farbenreihe. Die Blaumalerei, die unter Böttger noch in den Anfangsgründen hängen bleibt, gelangt von 1720 an unter Mitwirkung des Obermeisters Köhler zu ihrer berühmten Blüte; neben das Blau aber treten ein Braun unter der Glasur, sowie zahlreiche Überglasurfarben, insbesondere Purpur- und Zinnoberrot, Gelb, Grün und Violett, so daß man nicht nur alle möglichen Töne erzielen, sondern 1725 bereits gelben, von 1731 an auch andersfarbigen Grund malen kann. Aus ihm spart man die Medaillons für die feinen miniaturartigen Darstellungen aus. Unter Herold gelangt die Herstellung der Farben- und Goldpräparate durch das Laboratorium der Fabrik zu ihrer jetzt noch nicht verminderten Vollkommenheit. Nur das Rot Meißens zeigt damals und noch auf lange Jahrzehnte hinaus einen eigenartigen Stich ins Violette.

Der Übergang ins reine Rokoko zeigt sich am schönsten in den Services, die zwischen 1737 und 1741 von Kändler modelliert und Träger seines Ruhmes geworden sind: Das Service für den polnisch-sächsischen Kabinettsminister von Sulkowski mit dem Allianzwappen der Stein-Sulkowski und das Schwanenservice für den Grafen Brühl mit dem Heiratswappen der Kolowrat-Brühl. Beide sind in ihren Formen gleichzeitigen Silberarbeiten verwandt, aber durchaus in ihrem Material dem Porzellan und seiner Technik angemessen. Mit wuchtigen Füßen, vollen Linien, kühnen Kartuschen, üppigen Figuren, ausdrucksvollem Relief, kurz mit aller Fülle künstlerischer Kraft treten diese keramischen Meisterwerke des 18. Jahrhunderts uns entgegen. Zeigt jenes trotz der vielgestaltigen Formen noch immer die vollständige Symmetrie des Barock, so rückt dieses in der Bewegung seiner Linien, im Reichtum seiner Zieraten dem Rokoko merklich näher. (Lehnert.)

Der Geschmack des Rokoko, der um 1745 seinen Einzug in Meißen hielt, war viel zu kräftig entwickelt, als daß er sich auf die Dauer von dem Chinas hätte beeinflussen lassen. Das Porzellanservice mußte sich dem in Silber gearbeiteten unterwerfen. Sehr bald wurden die Ränder der Gefäße ausgezackt, die Umrisse der Schüsseln, der Vasen geschweift und willkürlich gebogen. So reizvoll aber auch diese Service geformt sind, so wohlüberlegt sie trotz aller Feinheit der Bildung auch dem täglichen Gebrauch entgegenkommen, so geschmackvoll die Bemalung ist, auch diese Werke erhalten doch erst ihren vollen Reiz, sobald figuraler Schmuck hinzugefügt wird; denn in der Porzellanplastik im engeren Wortsinne hat das europäische Rokoko sein eigentliches künstlerisches Arbeitsfeld gefunden. In dieser niedlichen, unnachahmlich gebliebenen Welt, diesem wahren Pantheon des Rokokozeitalters, haben wir das einheimische Gewächs, zu dem sich die exotische Kunstpflanze akklimatisierte. Für diese artigen, munteren, graziösen, phantastischen, gepuderten Leutchen, deren Gang ein Tanz ist, war die menschliche Größe offenbar viel zu plump; der weiße Marmor war nichts für sie, wohl aber die vornehm blassen, geschmackvoll harmonischen Farben dieser feinen Erde mit ihrer schimmernden, durchscheinenden Oberfläche. (Hirth.) Denn der Grundzug des Rokoko ist ein malerischer, und macht sich denn auch überall in dieser Porzellanplastik herrschend bemerkbar.

Das Zierlich-Kleine, schreibt Springer, bildet das eigentliche Gebiet des Porzellankünstlers. Lächerliche Puppen nennt der an der Antike genährte Geist die Schöpfungen von Meißen. Da sie aber nur dem Spiele dienen, nur im Boudoir ihr Dasein fristen und die Bestimmung haben, der tändelnden Phantasie Nahrung zu geben, so ist das Puppenhafte kein Vorwurf.

Abb. 279. Triumphzug der Galathea. Einzige von Joh. Joachim Kändler namentlich bezeichnete Arbeit. Kunstgewerbemuseum zu Dresden. (Siehe Seite 446.)

Lebensgroße Büsten, ohne Mitwirkung der Farbe, einzig und allein auf dem Effekt der plastischen Formen berechnet, ernste Personen darstellend, erscheinen allerdings in Porzellan ausgeführt als Karikaturen; die spannenlangen Figürchen, bei welchen die Farbe nachhilft, die gleichsam als Miniaturmasken uns entgegentreten, den Kreis des Leichten, Koketten nicht verlassen, üben einen gewissen Eindruck, stehen jedenfalls mit den herrschenden Sitten im Einklang. Diese Daphnes und Chloes atmen so viel Leben wie eben eine höfische Idylle verträgt; diese Schneider und Musikanten wirken, wenn sie in dem zierlich glänzenden Porzellan verkörpert werden, geradezu komisch, wie sie auch in den Wirtschaften und Divertissements zur Belustigung des Hofes sich offenbarten. Aber diese Zeit voll intensiver Lebensfreude, hebt Hirth seinerseits mit Recht hervor, wollte auch um sich herum überall Merkmale des Lebens, den Schein lebendigen Wachsens. Es ist eine Steigerung des Lebendigen, welche über die unmittelbar vorausgehende Phase des Barockstiles hinausgeht. Schon durch die weiße Farbe, die hellen Schatten und den spiegelnden Schein standen die Porzellangebilde auf der heiteren Schwebe zwischen Sein und Nichtsein, welche das Rokoko überall aufrecht erhalten muß, wenn sein Spiel Reiz haben und nicht als Lüge erscheinen soll. In den spiegelglatten, verschmolzenen, weich ineinander überfließenden Flächen kann ein Rest von Unnatur nicht überwunden werden. Gerade dieser Rest aber paßte in das Programm des Rokoko; er wahrte bei allem Naturalismus doch die Vereinbarung, daß alles nur Schein, nur Spiel sei, verhindert es, daß unser Wirklichkeitsgefühl all zu stark verstrickt wird und der Verstand sich ernst und kritisch naht. Überall macht sich das malerische Element des Rokoko geltend.

Die Gruppen wurden in ihre natürliche Umgebung, realistisch bemalt, für eine Seite der Betrachtung gedacht, hineingestellt. Die Bemalung arbeitete mit lichten, zarten Tönen, ganz im Einklang mit der Farbenwahl des Rokoko überhaupt. Daß diese kleinen, zierlichen Werke gerade in der Farbe nicht selten einen zu unkräftigen Eindruck hinterlassen, oft zu sehr bloß „bemalt“ erscheinen, läßt sich allerdings nicht in Abrede stellen.

Im Aufbau der Figuren werden gern die Massen zusammengehalten, da sie bei durchsichtigerer Komposition im Brande leicht in sich zusammenfallen. Allerdings hatte man die besonderen Schönheiten, die eigenartigen Nachteile des Porzellans nicht von vornherein erfaßt. August der Starke wünschte sich für das Japanische Palais Tische und Stühle, eine Orgel, die Turmuhr, die Wände von Porzellan. In Pillnitz bestanden im Schlosse Lambris Fensterbekleidungen u. dgl. aus Porzellan, die Wände aus Porzellanfließen. Noch Kändler befaßte sich mit einem kolossalen Reiterstandbild Augusts II., dessen Ausführung aber die damalige Technik nicht zu leisten imstande war. Erst in den sechziger und siebziger Jahren dürfte der Höhepunkt der Porzellanplastik erreicht sein, erst in dieser Zeit war man völlig aller Eigenheiten des Materials Herr geworden. Die Meister dieser Epoche sind Kändler in Meißen, Joh. Peter Melchior in Höchst, Friedr. Wilh. Beyer in Ludwigsburg. (Abb. 279 u. 281.)

Kändler (1706—1775) ist der Schöpfer der Meißener Figuren. Klingt in diesem Worte nicht alles zusammen, was wir zierlich, anmutig, lieblich nennen? Die Schäfer und Schäferinnen, das lustige Kinderorchester, die Schuster, Schneider und Zimmerleute, Schreiner, Schmiede, Seiler und Töpfer, kurz das ganze ehrsame Handwerk samt treuherzigen Wanderburschen, die Soldaten und Jäger, Drehorgelspieler und Vogelfänger, die Figuren der italienischen Komödie, die feinen Kavaliere und zierlichen Damen der höfischen Gesellschaft, die Chinesen, Türken und Polen, die Inder mit ihren Dickhäutern, die Neger mit den Straußenfedern und nicht zuletzt hier die Pagoden mit den ewig wackelnden Köpfen und Händen, dort die Spottgebilde auf Zeitgenossen, sie alle tauchen vor unseren Blicken auf, eine ganze kleine Welt für sich. Daneben und mitten darin aber webt und lebt, neckt und liebt sich der ganze heitere Chor der olympischen Götter, vom donnernden Zeus und seiner gestrengen Hausehre die ganze Reihe entlang bis zum windbeuteligen Merkur, der schönen Frau Venus und dem losen Schlingel, dem Allbesieger Eros. Überhaupt die Liebe! — Schon ihr schalkhafter Gott wird so frisch und humorvoll dargestellt, daß ihm von selbst die Herzen zufliegen, die er alle wieder so drollig zusammenzuschnüren, zu nähen und zu schmieden weiß. In jeder Gestalt kehrt der findige Bursche wieder, sei es in den hundert Figuren des Karnevals von Venedig, sei es in allerlei Gewand und Verwandlung, die er ebenso gewissenlos der antiken Welt wie dem biederen Spießbürgertum des 18. Jahrhunderts entlehnt. Und nun erst die Liebe unter den Menschen selbst! Da sitzen die kartenspielenden Herren und Damen, mogeln, wo sie nur können, und behalten immer noch Zeit genug zu vielsagendem Händedruck; da fliegt der Jägerin der lockere Zeisig aus dem Gebauer, damit sich ein anderer, ebenso lustiger, nur wesentlich größerer Grünrock in ihrem Netze fange. Da nickt die würdige Alte, die das junge Blut bewachen soll, auf ein paar Minuten ein, und flugs haben sich die Unbewachten allerlei süße Dinge mündlich, aber stumm, zu erzählen; da neigt sich die Gärtnerin dem hinterm Baume hervortretenden Burschen, ach, so hingebend entgegen. Da drückt der Kavalier die zierliche Dame, die sein Herz gestohlen, trotz sperrenden Reifrocks und krachenden Mieders so herzlich an sich, wie es nur einer tun kann, der wochenlang seinen Schatz nicht gesehen hat. (Hirth.)

Außer den Genrefiguren hat Kändler auch zahlreiche religiöse Statuetten und Gruppen, die Bildnisbüsten fürstlicher Personen und ihrer Hofnarren gefertigt.

Im Gegensatz zu unseren Tagen, die es vorziehen, Porzellanfiguren im matten Weiß des Biskuits zu sehen, bemalte jene Zeit alles, das Ernste wie das Heitere, und zwar im allgemeinen naturgetreu, aber sehr zurückhaltend. Man deutete z. B. die Fleischfarbe nur an einzelnen Stellen an und ließ sonst das schöne Weiß des Porzellans, auf das Meißen mit Recht besonders stolz war, voll zur Geltung kommen. Auch putzte man die Figürchen gern ein wenig fescher, wohlhabender, schmucker heraus, als die lebenden Originale waren. Die Jäger trugen alle frischgrüne Röcke und schneeweiße Kniehöschen, die Handwerker so viel helle Kleider mit roten, blauen und grünen Borden, wie in ihren Truhen gewiß nie lagen, und mancher Bruder Straubinger, Kesselflicker, Dudelsackbläser und Gaukler gedieh zu einem mit goldenen Sternen und Streublümchen übersätem Gewande, wie es ihm sicher seine kühnsten Träume nie vorgegaukelt hatten.

Um solche Kleinigkeiten kümmerte sich aber das 18. Jahrhundert nicht im geringsten. Ihm waren diese Figürchen notwendige Ausstattungsgegenstände; sie waren ihm Schmuck der festlichen Tafel, auf der sie sich um Fruchtschalen und Aufsätze zierlich verteilten; sie waren ihm Bestandteile der vergoldeten Holzschnitzereien, die die Wände bekleideten und Spiegel umrahmten und stets besondere Träger für diese Figürchen aufwiesen; sie waren ihm Zierde von Schrank und Sims; sie waren ihm vor allem Zielpunkt eifrigsten Sammelns. (Lehnert.)

Abb. 280. Tanzstunde. Stich von François Dequevauviller aus dem Ende des 18. Jahrhunderts.
(Siehe Seite 450.)

Nach der Mitte des Jahrhunderts machte der Zeitgeschmack noch in anderer Weise Gebrauch von der eminenten plastischen Eigenschaft des Porzellans. Es kam die Liebhaberei am Blumenschmuck.

Alles Geschirr für Tisch und Tafel wurde mit Blumen bemalt, sei es, daß sie wie zerstreut und zufällig über die Fläche ausgebreitet waren, sei es in absichtsvoll geordneten Buketts. Diese Liebhaberei ging dann in das Plastische über; in der weichen und doch so hart erstarrenden Porzellanmasse, die so schön die Farben annahm, ließen sich die Blumen mit vollkommener Natürlichkeit ausführen und zugleich aufs beste dem zu schmückenden Gegenstande anfügen. So festigte man sie an Gefäße, legte sie auf die Decke, verwendete sie als Henkel und Griffe. Ebenso machte man es statt der Blumen mit Früchten. Einmal so weit gekommen, wand man ganze Buketts, die man in Vasen stellte, belegte Porzellanrahmen mit solchen Blumen und Früchten, insbesondere Spiegelrahmen, stellte Leuchter und Lüster aus ihnen zusammen und verband alsdann auch Figürchen und sonstigen Schmuck mit ihnen — alles eine Kunst, die man bis dahin nicht gekannt hatte, die, durch das Porzellan entstanden, ihm eigentümlich war und blieb. Die Meißener Fabrik erwies sich in dieser Kunst als wahrhaft schöpferisch. (Falke.)

Meißen hat, faßt Lehnert richtig zusammen, dem Porzellan des 18. Jahrhunderts das künstlerische Gepräge gegeben. Leicht, anmutig, gefällig in der Form, frisch, lebhaft, fröhlich in den Farben, so steht es vor uns. Nicht die Mutter des Rokoko ist es, wie man oft gesagt, sondern eines seiner Kinder, allerdings das am reichsten entwickelte.

Es hat sich ein ganz besonderer Porzellanstil herausgebildet, der überwiegend von Meißen getragen erscheint, und dessen Geschichte in großen Zügen die gesamte Entwickelung des Kunstgewerbes im 18. Jahrhundert widerspiegelt: Schwungvolle Formen der Geräte, anfangs an die prunkschweren Arbeiten der Silberschmiede sich anlehnend, später ganz ihren besonderen, nur dem Porzellan eigenen Weg gehend, im ersten Drittel des Jahrhunderts noch symmetrisch, reich an vollen, runden, etwas schwülstigen Linien, im zweiten Drittel leicht, zierlich, asymmetrisch, voll prickelnder Laune und lebhafter

Bewegung, der geraden Linie vollkommen abhold, dafür lieber unter tausend Blumen sich versteckend, im letzten Drittel endlich ruhig, immer mehr zurückhaltend, schließlich von der antikisierenden Richtung bis zum Totlaufen aller künstlerischen Eigentätigkeit in gerade Linien, frostige Embleme und kühle Allegorien hineingezwungen, so tritt uns die Form entgegen. Ähnlich die Farbe: Anfangs die kräftigen, rauschenden Töne des Barock, reiche Vergoldung, straffes Zusammenfassen zu voller Prachtentfaltung, später die heiteren, lachenden Blumenfarben des Rokoko, die freundlichen Ranken und Gehänge, die lustigen Streublumen, die herzigen Watteau-Szenen und sonstigen Miniaturmalereien, dann endlich die langsam verblassenden Töne, die je länger desto mehr dem öden Grau entgegenkümmern, bis sie schließlich auf der weißen, nur mit Gold gehöhten Fläche einfrieren.

Wiens, Frankenthals sei weiter nicht gedacht.

Das Porzellan fand sogar in der Schmuckindustrie Verwendung. Es ersetzte hier etwas das aus der Mode gekommene Email und wurde für Gewandknöpfe, für Brustkreuzchen, als Ohrbommel benutzt. Am Ende des 18. Jahrhunderts ist aber das Porzellan immer noch ein Luxusgegenstand; nur als Kaffee- und Teeservice ist es Allgemeingut geworden. Vor allem macht ihm das Steingut als Gebrauchsartikel im täglichen Leben energisch Konkurrenz. Es kam mit dem letzten Drittel des Jahrhunderts zur Macht. Das Porzellan wird aber von jetzt an ebenfalls ein Gegenstand des kaufmännischen Unternehmungsgeistes; es kommt aus den fürstlichen Fabriken in die der Industriellen.

Um das Jahr 1770 war das Rokoko auf diesem Gebiete bereits den herbsten Angriffen ausgesetzt. In der Vorrede der Daktyliothek des Herrn von Lipper heißt es: Der schlechte, ich möchte sagen, unsinnige Geschmack ist endlich in Frankreich, wo er doch seinen Ursprung genommen, lächerlich gemacht worden. Ich wünschte gar sehr, daß dieser falsche Geschmack sich bald verlieren möge. Derjenige, der ihn in Sachsen eingeführt hat, hat auch den wenigen wahren Geschmack vollends zugrunde gerichtet. Es dürfte wohl ein Jahrhundert vergehen, ehe er sich wieder verlieren dürfte, denn er hat sich sogar bis auf die Zuckerbäcker ausgebreitet.

Der klassizistische Stil begann sich auch hier zu äußern. Aller Porzellanhumor, urteilt Semper, hört auf. Apoll, Musen und Grazien verdrängen die holden Schäfer und Schäferinnen im spitzenbesetzten Hofkostüme. Antike Reliefs, Medaillen und Kameen dienen als Vorbilder für die Ausführung in Biskuit, zur Dekoration farbiger Gefäße oder als Inkrustation für Möbel und Wände. Gleichzeitig nehmen die allgemeinen Formen eine etwas nüchterne, antikisierende Tournüre an. (Hirth.) Und mit dem Schlusse des Jahrhunderts wurde die Porzellanplastik abgedankt, und nur einzelne Reste mehr handwerklicher Art, wie schöne Vergoldung (Wien), Blumen (Berlin) und Medaillonmalerei, retteten sich in das 19. Säkulum hinüber.

Neben dem Porzellan wurde in Deutschland auch der Fayencefabrikation lebhafte Aufmerksamkeit entgegengebracht. Wie in Frankreich bemühten sich die Fayencefabriken vornehmlich, das Gebrauchsgeschirr herzustellen.

Manches kommt dabei der Fayenceindustrie noch sehr zustatten; z. B. daß sie im Grunde dieselbe Technik besitzt wie die des Porzellans, daß sie von der italienischen Majolika her über eine große Erfahrung im Anwenden der Scharffeuerfarben verfügt, und endlich, daß sie sich auf der leicht schmelzbaren Zinnglasur der Muffelfarben viel ausgedehnter bedienen kann als das Porzellan.

So sehen wir die Fayence zu allen möglichen Zwecken benutzt. Da sind Teller und Platten, Büchsen und Schalen, Kannen und Gießer, Tafelaufsätze, Gewürzständer, Essig- und Ölgestelle, Krüge und Flaschen, Becher und Näpfe. Daneben aber auch Bilder- und Spiegelrahmen, Ampeln und Lampen, Blumentöpfe und Flaschenkühler, Fruchtkörbe und Weihwasserkessel, Wandbrunnen und Kruzifixe, Zifferblätter und Tischplatten, Leuchter und Schreibzeuge, Schachbretter und Tabourets, Hand- und Fußwärmer, Kamine und Öfen, ja selbst Grabplatten und Treppenstufen. Aber dessen noch nicht genug, auch Nippsachen, wie die bekannten kleinen Möbel, die kleinen Blumensträuße in zierlichen Gefäßen, die Statuetten, Büsten und Reliefs, die großen und kleinen Tiere, sie alle weiß man sehr geschickt aus Fayence zu fertigen. (Lehnert.)

Man bemüht sich, die Fayence, die man Porzellan nannte im Gegensatz zu dem echten Porzellan, dem „Feinporzellan", chinesisch echt, später im Meißener Stil herzu-

Abb. 281. Terrine vom Breslauer Stadtschloß-Service.
Aus der Königl. Porzellan-Manufaktur in Berlin.
(Siehe Seite 446.)

stellen. Man war aber dadurch gezwungen, zu kleineren, zierlicheren Formen und zu zarteren Mustern zu greifen, während die Fayence besser und materialentsprechender in großen Maßstäben und Farbenflächen verarbeitet wird. Deshalb eigneten sich für das Material viel besser die Humpen und langhalsigen, rundbauchigen Krüge, die mit weißem Email oder einer grünblauen Grundfarbe überzogen werden. Schüssel und Teller werden vielfach nur mit einfarbig blauen Blumen, die Krüge buntfarbig bemalt.

An der Spitze der deutschen Fayenceindustrie des 18. Jahrhunderts steht wieder Nürnberg, wo diese Technik andauernd geübt worden ist: diese Stadt weist jetzt eine ungleich größere Zahl von Künstlernamen auf als in den Zeiten der Renaissance. Eine 1712 von Christoph Marx und Konrad Romedi gegründete, zu großer Blüte gelangte, anfangs des 19. Jahrhunderts eingegangene „Porzellaine"-Fabrik hat dünne, klangvolle Fayencen mit glanzvollem, bläulichem Email, verziert mit Blumen in kräftigem Blau, auch zuweilen farbige Stücke mit sehr reinen Farben, darunter ein grelles Papageigrün, fabriziert. (Jännicke.) Der Dekor dieser Fayencen wird nicht selten auch nach chinesischen Vorbildern hergestellt.

Die 1746 zu Höchst gegründete Fabrik begnügte sich nicht mit der Herstellung einfacher Gebrauchsgeschirre und ähnlicher Waren, sondern wetteiferte mit Meißen in figürlichen Werken, mit denen sie in staunenswerter Mannigfaltigkeit nicht nur die Service, Jardinieren, Vasen, Konsolen verzierte, sondern die sie auch als selbständige Statuetten aufstellte.

Nächst Höchst wäre Kiel zu erwähnen, wo von 1758—1790 eine Fabrik bestand, deren Fayencen hoch berühmt waren und sich durch dünne Masse wie durch gewählte, an Metallarbeiten erinnernde Rokokoformen und durch überraschende Farbenreinheit der in Muffelfarben nach der Natur gemalten, großblumigen Buketts auszeichnete. Außer Geräten und Vasen werden in Kiel auch Prachtstücke in Öfen, Wandbrunnen, Tischplatten und Uhrgehäusen geliefert. Sachsen begann ebenfalls seinen Anteil an Töpferwaren zu stellen. Er besteht zum weitaus größeren Teile aus in der Regel mit Zinn montierten Humpen von feurigbrauner oder gelber, mehr oder weniger nach Orange neigender Färbung, die durch eine glanzvolle Glasur noch gehoben wird. Krüge, wie z. B. der bauchige sächsische Weinkrug, scheinen seltener gearbeitet zu sein.

Als charakteristisch erscheinen die aufgelegten Ornamente in hellerer Farbe, insbesondere aber die ganz oder wenigstens teilweise geperlten Ornamentmuster, in weißem, weniger häufig in hellblauem Email (Perlenkrüge). Die Dekoration besteht hauptsächlich in Arabesken, Ornamenten, Friesen und Wappen, während figürliche Darstellungen und Inschriften zurückstehen. (Jännicke.)

Gleichzeitig beginnt es, sich auch wieder in dem alten Bunzlauer Gewerbe zu regen. Die uns bekannten rundbauchigen, einhalsigen Krüge werden schlanker, und als charakteristische Farbe meldet sich das Rotbraun. Feinere Stücke, wie zahlreiche Kaffee-, Tee- und Milchkännchen, sind gewöhnlich mit in der gelben Masse ausgesparten Blumen, Wappen und Symbolen (z. B. dem preußischen Adler) geziert, während braune Stücke in Malereien prangen, die in der Regel aufsteigende, sich ausbreitende Blumenstücke mit Golddruckerei zeigen. Sie scheinen vornehmlich um die Mitte des 18. Jahrhunderts beliebt gewesen zu sein. Gegen das Ende des Jahrhunderts wurden überall Steingutfabriken gegründet, die der Fayencefabrikation ein Ende bereiteten.

Bis gegen den Schluß des 18. Jahrhunderts hielt sich auch eine andere Hohlgefäßindustrie, die alte Glasmacherkunst, auf der Höhe. Das Glas war zwar ein Massenartikel geworden, aber die alte Schleifkunst, der auf dem Kontinent zudem noch der englische Silberschliff eine neuartige Bereicherung brachte, umspann die Rohform mit feinen, kunstvollen Linien. Im Österreichischen hatten die böhmischen Gläser ihren alten Ruhm besonders hochgehalten, vorab durch die eigenartigen Doppelgläser, die ein Meister Mildner zu Gutenbrunn gegen den Ausgang des Jahrhunderts herstellte. Es sind Trinkgläser in Pokal-, Becher- und Spitzglasform, auch wohl Flakons, die mit feinen Goldornamenten, mit bildlichen Szenen in Gold, auch mit gemalten Porträts verziert sind. Betrachtet man sie näher, so sieht man, daß die Verzierung sich zwischen zwei Glasschichten befindet, zwischen zwei gleichgeformten Gläsern, deren eines in das andere geschoben und am Rande festgeleimt ist. Auch einzelne Teile, z. B. die Scheiben

des Bodens oder Medaillons sind in dieser Weise doppelt. (Falke.) Von den „Glassorten" seien besonders noch das Milchglas mit bunter Bemalung als Nachahmung des Porzellans, das in der Masse gefärbte, zum Teil überfangene und im Überfang wieder ausgeschliffene Glas mit vergoldeten Ornamenten, gemalten Porträts u. a. m. hervorgehoben.

Von anderen Gegenständen des Hausrates sei zunächst des Buches mit und ohne den beliebten Schmuck des Kupferdrucks Erwähnung getan. Den deutschen Rokokoeinbänden fehlt der feinabwägende Geschmack in der Komposition, wie die Zierlichkeit und Klarheit der französischen Rokokolinie.

Und wie waren die Menschen gekleidet, die sich in diesen von jeder Kunst geschmückten Räumen bewegten?

Die Frauen begannen zu Beginn des 18. Jahrhunderts plötzlich außerordentlich weite Röcke zu tragen. Gegen 1718 schreibt die Enzyklopädie über diese Röcke, paniers genannt: Es war eine Art von Unterröcken aus Leinwand, die über Reifen von Fischbein einer über den anderen gezogen wurden, derartig, daß der zu unterst am weitesten war und daß sie sich allmählich verringerten in dem Maße, wie sie sich der Mitte des Körpers näherten. (Abb. 280.)

Von 1750 bis 1774 wird die weibliche Mode immer bizarrer und reicher an tausend Torheiten. Der Rumpf ist in eine Armatur von Fischbeinstäben eingepreßt, während der untere Teil des Körpers in gewisser Hinsicht überhaupt verschwunden ist. Der Rock wurde vorn geöffnet, um die Unterröcke zu zeigen, die Taillen bis zu jeder Möglichkeit zugeschnürt, der Rücken und die Hüften traten um so stärker heraus. Ein weiter Ausschnitt umsäumte in zierlicher Weise den Hals. Das Mäntelchen mit einer Kapuze, eine Mantille von Gaze hüllte den Oberkörper ein.

Die Kleidung der Frauenzimmer soll eine einzige Hauptfarbe, die vom Halse bis an die Füße reicht, beherrschen, aber die Vielfarbigkeit ist vielfach Mode. (Abb. 282.)

1787 meldet das Journal des Luxus: Der männliche Anzug darf, wenn er neuerer Zeit gemäß und modisch sein will, fast niemals von der Grundregel abweichen, die da besagt: Rock, Weste und Beinkleider müssen von drey verschiedenen Farben seyn. Die Gilets werden in immer neuen Farben getragen.

Noch zu Anfang des siebenten Jahrzehnts bis 1776 war der einfarbige Anzug gestattet. Der Unterschied zwischen einer Staats- und Alltagskleidung bestand oft nur in dem mehr oder weniger kostbaren Knopf, der bald von massiven Goldfäden umsponnen, bald von geschliffenem Stahl war, bald auch hier und da Quästchen oder Trotteln weichen mußte.

Bei schmutzigem Wetter trug man seit etwa 1706 nach englischem Vorbilde Überschuhe.

Zum vollen Anzuge des Mannes gehört der Degen und zum Négligé der Rock. — Die neueste Mode — Badinen (Stöcke), — die man seit den achtziger Jahren trägt, sind von Bambus oder Wangée-Rohr mit Elfenbein- oder goldenem Knopf.

Kostümstudien von Daniel Chodowiecki aus dem Jahre 1771.

Abb. 282. Kaiserin Maria Theresia.
Pastellgemälde im Besitz S. K. u. K. Hoheit des Erzherzogs Friedrich (Wien). (Siehe Seite 450.)

VII. Das 19. Jahrhundert.

a) Frankreich.

Ein besonderes Merkzeichen der Baukunst in der zweiten Hälfte des 18. und während des ganzen 19. Jahrhunderts in Frankreich wie überall diesseits der Alpen und Pyrenäen ist darin zu finden, daß mehr als je zuvor verschiedene Richtungen und Stile nebeneinander hergehen. Den Grund hierfür dürfen wir unstreitig darin suchen, daß sich im späteren Verlaufe des 18. Jahrhunderts das Studium der Kunst zu einer selbstständigen Wissenschaft entwickelt hatte. Die französische Akademie in Rom hatte überdies alle Beziehungen zur römischen Baukunst aufrecht erhalten, und die französische Architektur wurde mehr als je zuvor eine gelehrige Schülerin der römischen (und griechischen) Antike, denn die Ausgrabungen von Pompeji und Herculaneum, die Untersuchungen der antiken Bauwerke in Sizilien wie in Griechenland hatten die in Frankreich und während der eigentlichen Rokokozeit wenigstens im Innenbau zurückgedrängten klassizistischen Tendenzen wieder zu voller Kraft sich entwickeln lassen.

Zur Zeit Ludwigs XVI. erhielt in der Architektur der klassizistische Geschmack gegen das so lebhaft und eigenwillig bewegte Rokoko vollkommen Oberwasser. Man erstrebte klare, einfache Linien, strenge und bestimmt umrissene Formen und suchte, vornehmlich den unumwunden ausgesprochenen Gegensatz von Last und Stütze zum Ausdruck zu bringen. In der Außenarchitektur folgten die Baumeister demzufolge der antiken Architektur als einzig maßgebender Lehrmeisterin.

Unter den monumentalen Bauwerken stehen an erster Stelle nicht Paläste oder Schlösser, sondern Kirchen, denn an den ersteren besaß Frankreich genug.

Im Jahre 1764 legte Ludwig XV. den Grundstein für die Kirche Sainte-Geneviève, jetzt Pantheon genannt (Abb. 283); und in demselben Jahre begann auch der Bau der Kirche Ste. Madeleine.

Der das Pantheon entwerfende Meister war Jacques Germain Soufflot (1739 bis 1781) und der vollendende Jean Rondelet (1734—1829), der die Kuppel einwölbte, während Contant d'Yvrys (1698—1777) Werk Vignon (1761—1828) und Huvé (1783—1852) der Vollendung (1842) zuführten. In beiden Bauten findet die Konstruktions- und Baukunst, die sich an der Antike begeistert, belehrt hatte, einen vollendeten Ausdruck. Von der Madeleine sagen die Franzosen, daß weder in Griechenland noch in Italien ein Werk gefunden werde, das ihr an Größe, Harmonie der Verhältnisse oder an Reichtum der Einzeldekoration überlegen sei. Die Disposition der Innenräume ist nicht weniger bemerkenswert, und die Einteilung der Kirche in große kuppelbedeckte Träger ruft eine große Wirkung hervor.

Auch andere öffentliche Gebäude mußten den Schmuck der antiken Architrave und Säulen auf sich nehmen. Brongniart (1739—1813) begann 1808 die Börse in Paris zu bauen und Baltard (1764—1846) den Justizpalast (1836) in Lyon. Das Hotel wie das Wohnhaus umkleidet sich nicht minder mit streng antiken Formen wie etwa das von Le Grand errichtete Hotel Gallifet.

Ganz im Sinne der Antike und aus ihr in jeder Hinsicht herausgenommen sind die Siegessäulen, wie etwa die Ehrensäule für die Grande Armée auf dem Vendôme-Platz (von Gondouin und Le Père) und die Triumphbögen auf dem Karussel-Platz (von Percier und Fontaine) und dem Arc de Triomphe de l'Etoile, den Chalgrin 1806 begann.

War es nur die Begeisterung für die Baukunst der Alten, was diese Kirchen im antiken Baustil erstehen ließ? Vielleicht gibt ein Wort aus dem Munde Napoleons I., das er beim Anblick der Pläne Vignons zur Sainte Madeleine fallen ließ, eine gewisse Aufklärung: Einen Tempel habe ich verlangt, nicht eine Kirche; denn was kann man in der Kirchenbaukunst mit der Sainte Geneviève, selbst mit der Notre-Dame und vor allem mit dem St. Peter in Rom in Wettstreit treten lassen?

Der Fortschritt, den die Bauformen in der Zeit von etwa Ludwig XVI. bis zum vollen Durchbruch des Empirestils macht, besteht kurz zusammengefaßt darin, daß

Abb. 283. Das Pantheon in Paris. Von Germain Soufflot.
Nach einer Photographie von J. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 452.)

sie stetig reiner im Sinne der Klassizität und vor allem feiner, schärfer in der Einzelbildung werden und dabei gleichzeitig an innerem Leben gewinnen; denn es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß die französischen Baumeister dieser Zeit sich auffällig gut in die antiken Bauformen einzufühlen verstanden haben.

In Frankreich war, das darf nicht vergessen werden, die römische, nicht die griechische Architektur die maßgebende Führerin; der Dekorationsapparat des römischen Kaiserreiches wurde vorbildlich. Jener Arc de l'Etoile Chalgrins, ein Werk von energischer Größe, steht als Hauptwerk da. Diese neuklassische Kunst entwickelte sich

sogar unter Pflege der Ecole des Beaux Arts zu einer mehr oder weniger national gefärbten Stilweise.

Aber man würde fehlgehen, wenn man annähme, daß schließlich der klassizistische Geschmack fraglos geherrscht hätte. Bereits Chateaubriand hatte in seinem Génie du christianisme es gewagt, die großen Monumente der altheimischen Kunst mit denen der Griechen und Römer in Vergleich zu setzen. Man begann in der Tat, immer mehr einzusehen, daß die Grund- und Aufrisse der antiken Bauten den modernen Bedürfnissen keineswegs besonders gut Genüge taten, daß ein Bauwerk nicht das Ergebnis einer leeren Formel sein dürfe, sondern der geeignete Ausdruck einer bestimmten Idee, der maßgebenden Verhältnisse. Diese Anschauungen setzten sich immer mehr durch und gewannen etwa seit 1830 festere Gestaltung.

Die Restauration der ersten Dome, der zu Rouen und St. Denis, fachten das längst glimmende Feuer der Begeisterung für die große Zeit der Gotik und Renaissance Frankreichs zu hellen Flammen an. Die Architekten Lassus und Viollet le Duc sind die Führer dieser Richtung. Zum ersten Male wird damals, sei gleich eingeschoben, das Eisen als Baumaterial verwendet, als Henri Labrouste (1801—1875) im Jahre 1845 seine Bibliothek Sainte Geneviève erbaute und deren großen Saal zu dekorieren hatte. Dieser Baumeister wird für mehr als zwei Jahrzehnte (1831—1855) einer der Hauptträger der modernen Richtung, die sich vorab an den konstruktiven Gedanken der Gotik begeistert. Lassus schrieb, daß nur die Gotik des 13. bis 15. Jahrhunderts die nationale französische Kunst sei, alles andere, auch die Renaissance einbegriffen, nicht mehr als eine Mode; dagegen griff der berühmte Archäologe Raoul Rochette die Solidität der gotischen Bauten, den Mangel in den Verhältnissen an und betonte die überall herrschende Kaprize.

Die erstgenannte Schule behielt zunächst das Heft in der Hand. Die Neugotik beherrschte die weltliche wie die religiöse Baukunst. Aber auch die Stunde ihres Unterganges schlug, noch ehe sie den Gipfel ihres Einflusses erreicht hatte; denn im Grunde traf die gotische Richtung bereits im Kerne die berühmte von Duban geleitete Restauration des Louvre, der Apollo-Galerie, des Salon carré und des Saales der sieben Kamine. Der erste große Bau in diesem Stile der französischen Renaissance war das Meisterwerk von Louis Duc und Dommeys (bzw. M. Daumets), der Justizpalast.

Ganz allgemein haben wir bei der baugeschichtlichen Entwickelung im 19. Jahrhundert uns vor Augen zu halten, wie hier eingeschaltet sein möge, daß die Aufgaben überall viel weitergreifender und mannigfacher geworden waren. Es handelte sich jetzt nicht nur mehr um Schlösser, Wohnhäuser, Kirchen, Rathäuser, womit der Bedarf an Bautypen in früherer Zeit im wesentlichen gedeckt war, sondern mindestens ebensosehr um öffentliche Bauten jeder Art, wie Bibliotheken, Staatsgebäude, Ministerien, Theater, Bahnhöfe, Museen u. a. m. Die wieder entdeckten Bauformen suchten sich deshalb auch nicht zum mindesten zuerst in derartigen Kunstwerken durchzusetzen. Garniers (1825 bis 1898) Große Oper in Paris (1861—1874) darf als eines der besten Beispiele dafür gelten, wie den neuzeitlichen Ansprüchen an ein Theater schlechthin, an die Bequemlichkeit und Prunkliebe mittels der alten Formen Genüge zu tun versucht ist. Jedenfalls war durch solche und ähnliche Bauten die unbedingte Herrschaft der Antike gebrochen. Natürlich nahm man zunächst die Renaissanceformen an, die in eben dieses Garniers Großer Oper (Abb. 284) ihren reichsten Ausdruck fanden, einem Bauwerk, das trotz des schwelgerischen Prunkes und seiner etwas aufgeblasenen Architekturmacherei in seiner geschlossenen Erscheinung unsere Bewunderung erregen muß. Aber damit war doch nur eine andere Ausdrucksweise aus der Geschichte der Kunst geholt.

Es ist berechtigt zu sagen, daß die Fassaden, besonders die der Prachtgebäude, eigentlich nur eine Wiederholung der europäischen und orientalischen Bauformen in mehr oder weniger freier und geschickter Weise gewesen seien. Deshalb blieben auch die französischen Architekten trotz ihres eminenten Könnens in dieser Hinsicht auf der Stufe der Nachahmung stehen; denn ein Bauwerk kann nur dann als ein vollendetes gelten, wenn es den Anforderungen der Notwendigkeit und einer künstlerischen Idee entspricht, Form und Stoff in völlige Übereinstimmung gesetzt hat. Niemals, schrieb ein Archäologe,

Abb. 284. Das Foyer der Großen Oper in Paris. Erbaut von Jean Louis Charles Garnier. Nach einer Photographie von J. Kuhn in Paris. (Siehe Seite 454.)

Vilet, hat in der Welt die Kunst sich zweimal in derselben Weise unter derselben Form ausgedrückt, oder das zweite Mal kam nichts als das Handwerk zur Aussprache. Ehre denen, die selbst heute nicht daran verzweifeln, eine neue Architektur zu erfinden. Mögen sie sich nicht inspirieren lassen durch die antike Form, noch durch die des Mittelalters; mögen sie einzig eindringen in das Meer der Gedanken, das sie umfängt, in die Gedankenwelt der Künstler und nicht der Archäologen. Vor allem sollen die Künstler den Anforderungen unserer Zivilisation, unserer Ideen, unserer Gewohnheiten dienen, diesen sollen sie folgen, sie zu begreifen versuchen und ihnen Genüge leisten. Eine Architektur, die sich den Bedürfnissen ihrer Zeit anzupassen versteht, ist weder eine nichtssagende noch eine unzureichende. Und der Beweis, daß die Baumeister sich mit Erfolg bemühen, ist vor allem in den Wohnhäusern, den Etagen- wie Einzelhäusern, in den Warenhäusern, in den Bahnhöfen, Markthallen u. a. m. zu erkennen. Auch in Frankreich, das allerdings den neuzeitlichen Bestrebungen etwas konservativ gegenübersteht.

Der Fortschritt der modernen Baukunst ist also in erster Linie geknüpft an die Lösungen neuer Raumbildungen und mithin neuer Konstruktionsentwickelungen. Beides bestimmt aber auch die Bedeutung wie den Charakter des Ornamentes. Hier spielt, unter dem Einfluß Japans, die Pflanze eine so bedeutsame Rolle wie seit langem nicht. Das Ornament soll organisch aus der Struktur des Ganzen hervorquellen, das konstruktive Gerüst ergänzen, stützen, den Zweck hervorheben. Die Architekten dürfen bei dieser Arbeitsleistung eine führende Rolle beanspruchen. Die Pflanze wird deshalb ihrem besonderen Wesen nach studiert werden müssen, das Organische, Logische in der Formenbildung und Formenentwickelung wird zu betonen sein. (Graul.)

Die modernste Baukunst Frankreichs hält sich von den in England und Deutschland befolgten Grundsätzen im allgemeinen fern und beharrt mehr bei der Überlieferung. Insbesondere erfreut sich das Rokoko noch immer starker Beliebtheit. Dieselben Beob-

achtungen können wir für die gesamte Innenausstattung machen. Im wesentlichen blieb auch hier die historische Tradition gewahrt, ohne daß man die aus dem fernen Osten eingedrungenen kunstgewerblichen Anregungen vernachlässigt hätte. Vor allem haben wir hierbei die Keramik, das Porzellan und die Glasarbeiten zu berücksichtigen.

In Frankreich folgte man bei der Wiederbelebung der Keramik nicht einem industriellen, sondern einem künstlerischen Zuge. Die Fayence (d'art) fand hier unter Einfluß des Orients, Persiens, der Türkei und Japans eine vorbildliche Entwickelung. Theodor Deck, ein Deutscher, war in Frankreich seit 1858 auf dem Gebiete der Kunsttöpferei der Bannerträger. Er formte und malte auch zuerst Köpfe und Landschaften in Unterglasurmalerei auf Biskuitscherben.

Der Einfluß Japans bedeutet die Befreiung von der Schultradition und die Hinleitung zu einer neuen Art der Naturbeobachtung, die mehr das Einzelindividuum als die Gesamtheit zum Studienobjekt nahm. Auch die Art und Weise, wie der Dekor angeordnet wird, wurde durch die Japaner beeinflußt. Im Gegensatz zu unserer Auffassung, die jeden Teil eines Gegenstandes besonders und sinngemäß zu verzieren bestrebt ist, wirft der Japaner frei auf das Gefäß leichte elegante Nachbildungen von Pflanzen oder kleinen Tieren, ohne sich um die besondere Form des Gefäßes zu kümmern, und geht vornehmlich stets auf Flächenwirkung aus. Unter den neuen technischen Errungenschaften sind vornehmlich die sogenannten geflammten Töne zu nennen.

Als Material für die keramischen Arbeiten wird das Steinzeug bevorzugt, eine Masse, die, undurchlässig für das Wasser, weder weiß noch durchscheinend im Scherben ist. Das Material fügt sich leicht der bildenden Hand und verzieht sich weniger im Feuer als Porzellan.

Bauten in Eisenfachwerk wurden von jetzt an sogar mit Vorliebe mittels glasierter Ziegeln, Terrakotten und Fliesen geziert. Wandverkleidungen aus Fliesen, zumeist mit naturalistischen Blumen und Gewächsen in der Art der Japaner, erfreuten sich einer besondern Vorliebe als Schmuck von öffentlichen Bauwerken.

Der Stil der dekorativen Plastik zeigt zu Beginn des Louis XVI.-Stiles eine gewisse Verwandtschaft mit dem Hergebrachten, obwohl er ausgeglätteter und infolgedessen die Oberfläche weniger lebenswarm, das ganze Werk klassischer geworden ist. Die Hauptmeister begnügten sich, ihr Talent der Formung kleiner Statuetten zuzuwenden, d. h. dem Kunstgewerbe sich zu weihen und dadurch der dekorativen Plastik eine bis dahin unbekannte Feinheit der Ausführung zu verleihen.

Es versteht sich von selbst, daß die drei großen Schwesterkünste sich gleichmäßig entwickelt haben.

Allmählich wurde man in Frankreich des zierlichen Linienflusses, der eleganten, oberflächlichen Formgebung des Rokoko auch in der Plastik überdrüssig und verlangte nach einfacherer, kräftigerer Kost. Und damit wurde wie in der Baukunst auch in der Plastik die Antike begeisterndes Vorbild. Die auf ruhigere, klare Komposition, auf Silhouettierung und bestimmtere Durchführung der Linie ausgehende Richtung, die in Houdon einen Höhepunkt erreichte, wurde zwar im Prinzip nicht, wohl aber in der Ausdrucksweise verändert und in der Plastik zu Beginn des 19. Jahrhunderts fortgeführt. Die unmittelbare Anlehnung an die Antike brachte unverkennbar eine gewisse Kühle in die Gesamterscheinung. Wichtig war in diesem Hinblick, daß 1802 der Parthenonfries in Gips nach Paris gebracht wurde. Houdon fand unter den Plastikern keinen ebenbürtigen Nachfolger. Es war deshalb natürlich, daß der Bedeutendste unter den Künstlern zu Beginn des 19. Jahrhunderts, der Maler Jacques Louis David, die Führung erhielt, und zwar umsomehr, als seine Formenauffassung zweifelsohne ein ausgesprochen plastisches Moment enthält. Daneben machte sich noch eine Richtung geltend, die sich an Canova anschloß.

Der Klassizismus wurde allmählich gewandter, weicher, und gleichzeitig übernahmen die Künstler immer mehr Züge aus dem sie umbrandenden Leben, d. h. aus den Erscheinungsformen der Natur. Es konnte nicht mehr lange währen, bis die innere Kraft die Fesseln des Klassizismus zersprengte, das lebhafte Temperament der Franzosen zum Aus-

Abb. 285. Der Tanz. Skulptur von Jean Baptiste Carpeaux an der Pariser Oper.
(Siehe Seite 458.)

druck gelangte. Diese Befreiung verlieh der französischen Plastik François Rude (1784 bis 1855) am Arc de Triomphe in Frankreich. Rude bleibt zwar bei einer trocken antikisierenden Technik stehen, läßt aber auch leidenschaftliches Fühlen, Wollen, Tun zur Darstellung gelangen.

Ebenso wie wir in der Malerei dieser Tage einen gewissen Gegensatz zwischen der zeichnerisch „antikischen" Art Davids und der koloristisch-realistischen Weise von Antoine Jean Gros wahrnehmen, so auch in der Bildhauerei schlechthin; denn der Schüler des Malers Gros, der mit Recht hoch gefeierte Tierbildner Antoine Louis Barye (1795—1875) beschenkte seine Tiergruppen mit einer ebenso wirksam-realistischen Ausdrucksweise, wie starker, energischer, aus dem Leben geschöpfter Empfindung.

Endlich fand auch die malerisch-romantische Auffassung in David d'Angers (1789—1856) ihren Vertreter, der besonders durch seine keck aufgefaßten, aber auch wiederum etwas willkürlich behandelten Porträts und seine in guter griechischer Anlage entworfenen Reliefs als Künstler seiner Zeit betrachtet werden kann. Auch die Bildhauer lasen damals noch mit Vorliebe die Ilias und Odyssee und studierten antike Statuen wie griechische Vasenbilder.

Das malerische Moment, das wir hier wahrnehmen, wird von Pierre Jean David d'Angers in zahlreichen Werken noch mehr herausgearbeitet. In David d'Angers' Bildhauereien drängt aber auch ein ständig wachsender Realismus, eine ständig wachsende Naturwirklichkeit in der äußeren Formgebung hervor. Hier greift J. B. Carpeaux ein, der ein Schüler der italienischen Renaissance ist und sich gleichzeitig eines sehr sorgsamen Aktstudiums befleißigte. Carpeaux (1827 bis 1875) vereinigte ein sprühendes Temperament mit einem großen, formalen Können, einem seltenen Verständnis für die elegante Linie und einer geschmackvollen Komposition. Der verhungernde Ugolino mit seinen Söhnen steht an dem einen Ende seiner künstlerischen Begabung, die Tanzgruppe an der Pariser Oper (Abb. 285) an der anderen, ein prachtvolles Werk, das leicht und übersichtlich gruppiert ist, einen wundervollen Rhythmus in der Abwägung der Massen aufweist, elegante Einzelbildung und einen an einer bestimmten Vorstellung von Körperschönheit gemäßigten und geschulten Realismus wahrnehmen läßt. Carpeaux

Abb. 286. Adam und Eva bestatten Abel. Skulptur von Felix Joseph Barrias im Luxembourg-Museum zu Paris. Nach einer Photographie von F. Kuhn in Paris.

(Siehe Seite 459.)

verdammt alle antikisierenden Angewohnheiten und verlangt Leben, prickelndes, sprühendes Leben auch in der äußeren Erscheinungsform seiner künstlerischen Gebilde. Die Hinweisung auf die italienische Renaissanceskulpturen, die der Meister gegeben hat, zeitigt noch manche schöne Frucht, wie etwa in Chapus' (1883 bis 1893) Jeanne d'Arc und Barrias' (geb. 1841) Arbeit „Adam und Eva bestatten Abel" (Abb. 286) oder „Mozart als Kind", während Alexandre Falguière (1831 bis 1900) bestimmter darauf ausgeht, den einzelnen Motiven, die ihm die Natur bot, Ausdruck zu verleihen.

Abb. 287. Der Denker. Von Auguste Rodin.

Die an der italienischen Renaissancekunst genährte Anschauungsweise zeigt eine gewisse Weichlichkeit in der Formgebung, wie leicht manierte „Natürlichkeit" in der Anlage bzw. Auffassung, der gegenüber Falguières und Barrias' Realismus als ein entschiedener Fortschritt bezeichnet werden muß; auch im Vergleich mit Carpeaux sogar, insofern als den auf fast zu genauem Studium der Anatomie beruhenden Akten einfacher gesehene Nacktfiguren gegenübergestellt werden.

Am meisten hatte die französische Plastik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an den großen Aufgaben gelernt, die ihr bei dem von Napoleon III. in den sechziger Jahren begonnenen Ausbau der Tuilerien gestellt waren. Als 1851 eine große internationale Kunstausstellung in London stattgehabt hatte, urteilte man noch, daß die französische Plastik weder dekorativ noch monumental sei. An der Großen Oper zeigten die Meister, was sie gelernt hatten.

Noch stellte sich die italienische Renaissance, allerdings jetzt mehr die späte Zeit des Quattrocento als Führerin ein: einem Mercié in dessen Gloria victis, einem Frémiet in dessen Jeanne d'Arc, einem Dalou in dessen Büsten und Bacchanten, die schon auf das Barock hinweisen, aber stärker als je kommt die eigene Beobachtung des pulsierenden Lebens der eingeborenen bestimmt charakterisierenden und lebensprühenden Begabung für plastische Aufgaben entgegen. Die lebende Stunde sieht denn auch auf diesem Gebiete der bildenden Kunst den Franzosen selbständiger als andere Völker das Resultat aus den Mühen eines Jahrhunderts ziehen.

Alle diese Bestrebungen der von dem Zwange der Regeln befreiten französischen Plastik faßt Auguste Rodin (geb. 1840) zusammen, erfüllt von leidenschaftlichen Vorstellungen und der Sehnsucht nach der Schilderung einer packenden Sinnlichkeit, die bis in jeden Nerv hinein von dem Vibrieren eines höchsten Augenblicks durchglüht, durchzuckt ist, und unterstützt von einer geradezu raffinierten Technik.

Rodin verfolgt den Wunsch, auch den in Stein geformten Menschenleib mit den ihn umgebenden von Atmosphäre erfüllten Raum zu verbinden, ihn gewissermaßen in den Raum fließen und jede Seelenregung in dem auf das äußerste studierten Körper sich widerspiegeln zu lassen. Rodin nahm seinen Ausgang von einem Werke wie dem „Ehernen Zeitalter" und endete mit dem „Denker". (Abb. 287.) Dort eine Akkuratesse

und Sicherheit in der Schilderung des Oberflächenrealismus, die den jungen Bildhauer in den Verdacht brachte, eine Naturabformung benutzt zu haben; hier eine nur mit großen, überaus feinfühlig ineinander übergeführten Flächen arbeitende Plastik, die uns einen Mann über die Frage des Lebens nachdenkend zeigt. In dem „Ehernen Zeitalter", in diesem Jüngling, der wie aus dumpfem Schlaf erwachend die Hand aufs Haupt legt und seine höhere Bestimmung als Mensch zu ahnen beginnt, kommt der junge Künstler den ideenlosen Gestalten der Antike in der Grundstimmung nahe, nur liegt in Rodins Arbeit etwas mehr Stimmung. Die Art der Darstellung ist durch die erwähnte Verdächtigung genügend charakterisiert. Sinnfälliger tritt die Fähigkeit Rodins, als Nacktplastiker bedeutsamen psychischen Problemen nachgehen zu können, in seinem Johannes zutage. Hinter keinem Bildhauer der Renaissance steht dieser Rufer zu Christus an innerer Macht wie an charakteristischen Bewegungsmotiven, wie etwa in dem leicht einwärtsgestellten Fuß und in der erhobenen Hand, oder an anatomischer Genauigkeit zurück. Dieser Johannes Rodins besitzt darüber hinaus eine flüssige Modellierung, eine Lichtverwertung, die für den Meister allerdings erst einen Anfang bedeutet, jenen alten Künstlern gegenüber aber schon entschieden ein Mehr an unmittelbarer Lebenswirklichkeit bietet. Ein wunderbar stark ausgebildetes Fluidum umschwebt Rodins Bildungen, erfüllt, umspielt ihre tiefen Höhlungen, ihre Rauheiten und ihre Glätten. Am meisten und am stärksten von allen Nacktfiguren trifft dies alles bei dem Denker zu, dessen Nacktformen mit jener höchsten Unbekümmertheit gebildet sind, über die nur ein ganz großer Künstler verfügt, und der im Denken versunken lebt wie nur noch Michelangelos Jeremias. Und doch ist kein Heros dargestellt. Die Kunst des Alltags unserer Gegenwart redet zu uns, und es ist ein ernster, grübelnder, zweifelnder, suchender Mensch, der da sitzt. War das Motiv für ein Nacktwerk geeignet? Schon Michelangelos ganz nackter Christus in Sta. Maria sopra Minerva in Rom hat hin und wieder Bedenken erregt, da des Heilands Schönheit in seiner Seele, aber nicht in seinem Körper ruhe. Man entgegnet: Hier ist er der siegreich Auferstandene. Aber dieser Denker Rodins mit dem schweren, muskelstarken Körper, mußte er nackt sein? Wirkt er nicht zu sehr nur als geistiger Wert, um diesen zudem reich individuell gebildeten derben Körperbau zeigen zu dürfen? Als Rodin Balzac modellierte, ließ er den Körper ganz im Gewande verschwinden, um nur den durchgeistigten Kopf wirken zu lassen. Rodins Werk beweist unter allen Umständen, daß wir noch keine nackte Menschengestalt zu schaffen imstande sind, die wie die der Griechen von der Alltäglichkeit wirklich losgelöst und in das Gebiet der Kunst erhoben ist. Wenn wir bei den Nacktmalern eher den Mangel an „Ideen" zu betonen hatten, so bei Rodin eher ein Zuviel.

In diesen späteren und jüngsten Werken gleitet der Meister mit dem Finger ganz weich über die Formen hin, holt nur die markantesten Partien in großen abgerundeten Massen heraus, läßt diese das Licht in einem Grade umspielen, daß der Stein seiner Härte fast völlig entkleidet wird. Er atmet. Von der ausgesprochensten Gesetzmäßigkeit her zum freiesten, ja kapriziösen Ich-sehen, Ich-wollen, Ich-gestalten ist Rodin seinen Weg gegangen.

Rodins Skulpturen, schreibt Simmel, einer der feinsten Interpreten des Meisters, sind oft unvollendet, in den verschiedensten Graden, bis zu dem, wo die Figur nur in einzelnen Teilen, in schwer erkennbaren Umrissen aus dem Block herausragt. Unter den Charakterzügen der Gegenwart ist dieser unverkennbar: daß uns, gegenüber einer immer wachsenden Zahl von Werten, Anregung und Andeutung mehr sind als die deutliche Erfüllung, die unserer Phantasie nichts zu ergänzen übrig läßt. Wir wollen ein Minimum objektiver Gegebenheit, das ein Maximum von Selbsttätigkeit in uns entfesselt. Wir lieben die Diskretion der Dinge, die alle Deutungskräfte in uns entfaltet, und ihre Sparsamkeit, die uns ihren Reichtum erst durch den unseren empfinden läßt. In der Ausnutzung dieses Zuges der modernen Seele gelingt Rodin bisweilen das Äußerste, indem er durch die scheinbare Unvollendetheit zugleich das Verhältnis zwischen dem Material und der Form eindringlich macht. Die Gestalt, die sich erst in diesem Augenblick dem Stein zu entringen scheint, bringt die Spannung zwischen dem ungefügen, bloß lastenden Stoff und der beseelten Form, die er hergeben muß, zur stärksten Empfindung; die fertige Figur würde ohne diesen schweren Erdenrest, der ihr als Hintergrund geblieben ist, nicht die gleiche Geistigkeit und Freiheit aufbringen. Und anderseits wird nun durch diese Versagtheit der vollen Form die eigene Aktion des Beschauers aufs lebhafteste herausgefordert. Worin neuere Interpreten der Kunst das Wesen

ihres Genusses setzen: daß der Genießende den Schaffensprozeß in sich wiederhole — das kann nicht energischer geschehen, als durch die Anregung der Phantasie, das Unvollständige selbst zu vollenden, die noch im Stein verborgene Gestaltung von ihm zu befreien. Indem sich so unsere eigene Tätigkeit zwischen das Werk und seinen Endeffekt in uns schiebt, rückt jenes in die Distanz, deren die Sensibilität des modernen Menschen zwischen sich und den Dingen bedarf; denn es ist dessen Stärke und Schwäche, von den Dingen nicht ihre abgerundete Ganzheit, sondern nur den Punkt ihrer stärksten Anregung, ihren sublimiertesten Extrakt zwar, aber nur „wie aus der Ferne" zu verlangen. Es ist nichts bezeichnender, als daß dieses Steckenbleiben der Figur im Steine, das bei Michelangelo durch Verhauen oder Hinderungen entstand, bei Rodin bewußtes Kunstmittel geworden ist. Dort wirkt es tragisch, das lastende Schicksal verstärkend, das alle Gestalten Michelangelos in ein namenloses Dunkel hinabzieht; bei Rodin wirkt es unleugbar raffiniert, und dies ist der Abzug, den der moderne Mensch in Kauf nehmen muß, wenn er gerade seine eigentümlichsten Kräfte zu Leistungen entfaltet, die zwar der unmittelbaren Kraft und Einheit der Klassik entbehren, aber eben den Stil seines Lebens ausprägen. Aber sicher ist Rodin ein mindestens ebenso gefährliches Beispiel für die Nacktkunst, wie es Michelangelo war. Denn wenn schon die Malerei durch den Impressionismus zu starker Einseitigkeit getrieben wurde, so wird die Plastik, als Bildnerei der Form, durch den Einfluß der Lichtdarstellung geradezu in falsche Bahnen gelenkt. Denn es findet in diesem Falle eine verhängnisvolle Verwechselung von Naturwahrheit und Naturwirklichkeit statt, eine Auflösung der struktiven anatomischen Form des Körpers, die die Bildhauerei im Kerne vernichten kann. Rodin hat dieser Gefahr dadurch entgegengearbeitet, daß er die Gestalt ihrer Gesamtmasse nach mit sehr ruhigen Begrenzungslinien umschließt. Die Überschneidungen täuschen anderseits die Dreidimensionalität, also die Tiefenwirkung, deutlich vor, so daß in dieser Hinsicht ein klarer Gesichtseindruck entsteht.

Abb. 288. Der Mäher. Bronze von Constantin Meunier.
(Siehe Seite 462.)

Wie in der Malerei, sehen wir auch in der französischen Plastik sich an die Seite dieser Auffassung eine andere stellen, die der formalen Durchbildung im engeren Sinne des Wortes ihre besondere Aufmerksamkeit schenkt. Albert Bartholomé (geb. 1846) ist der vornehmste Vertreter dieser Manier. Er sucht Lebenswahrheit in reiner, streng bildhauerischer Form zu bieten. Bartholomé flüchtete mit seiner ornamentalen Plastik in den Schutz der Architektur. Sein Grab- oder besser Totendenkmal „Au morts"

(1895) ist ein Werk von gewaltiger innerer Größe, seinen Motiven nach vollständig ausgeschöpft und dabei im besten Sinne des Wortes schlicht geblieben. Bartholomé erfüllt alle künstlerischen Anforderungen in Hinsicht der äußeren Durchmodellierung der Form; selbst die nach einer sinnfälligen Oberflächenbehandlung. Seine Formvorstellung ist die eines maßvollen Realisten, nicht die eines Stilisten wie Meuniers.

Aus grundverschiedenen Gesichtspunkten und Eindrücken schafft der Belgier Constantin Meunier (geb. 1831), der der französischen Kunst angereiht werden muß. Sein Sinnen ist vornehmlich darauf gerichtet, den Körper, man möchte sagen, in seiner animalischen Wirklichkeitskraft zu formen, die nur durch die Urgewalt in ihrer formalen Erscheinungsform, durch den Stil, durch die Objektivität bei der Schilderung der wesentlich bestimmenden Teile aus der Sphäre des Gewöhnlichen in die der Kunst hinaufgehoben wird. (Abb. 288.) Meunier kann dadurch in der Darstellung der einfachsten nackten Gestalt, wie etwa in dem Reiter zur Schwemme, echte Monumentalität der Form erreichen bei einem geradezu minimalen Maße an Beseelung; denn stumpf, dem höheren Menschentum fremd sind diese Individuen Meunierscher Schöpferkraft. Solche Menschen zu bilden, hat früherer Zeit nahezu völlig fern gelegen. Unsere Zeit macht aber vor keinem Objekt Halt, denn sie weiß immer einen künstlerischen Reiz zu finden, in diesem Falle die völlige formale Geschlossenheit in Gebahren und physischer Erscheinung, die aus einer nach Art und Wesen fest in sich beruhenden, der künstlerischen Kraft bisher vorenthaltenen Volksschicht und deren Sinnesart genommen ist. Damit gewann uns der Künstler eine neue Seite der Schönheit schlechthin. Meunier hat seine Motive auch psychologisch tiefer zu fassen versucht. Diese nackten Männer, die persönlich der individuellen geistigen Tätigkeit sich fast völlig begeben haben, sind Diener eines machtvollen ethischen Faktors, der Arbeit, der manuellen Arbeit. Das große Werk Meuniers, das er der Arbeit gewidmet hat, schildert diese in ihrer muskelstarken Nacktheit ohne eigene innere Erkenntnis arbeitenden Männer im Dienste zielbewußten Schaffens. Meuniers Werke packen einen jeden Betrachter durch diese aus völliger Harmonie hervorgehende, allem Kleinlichen abholde Wucht, die geradezu physisch wirkt. Der Meister will nie verschönen, er will seine Gebilde aber auch nicht mit der Umgebung, in die er sie stellen muß, durch technisch-formale Mittel wie Rodin verbinden. Denn diese Minenarbeiter, die unter der Erde schaffen, haben nichts mit der lichtdurchstrahlten oberirdischen Atmosphäre zu tun. Massig, in sich geschlossen stellen sie sich vielmehr in gelassener Selbständigkeit der umschmeichelnden, umspielenden Luft als in sich beruhende Größen von starken Konturen umrissen entgegen. Ich schließe mit den schönen Worten, die Meier-Gräfe über Meunier geschrieben hat: Er empfindet nur, weich wie der Ton, den er knetet. Und alles, was er empfindet, wenn er die Leute morgens zur Arbeit ziehen oder abends halbgebrochen zurückkehren sieht, soll nun hinein in die paar Formen, in die strenge Konvenienz, die er sich gestellt hat, soll mit klassischen Formen verwachsen.

So kommt er dazu, einen Typus zu schaffen. Wie die Alten den ihren für die Schönheit, für die Kunst hatten, so formt er einen Idealtypus der Arbeit. Und nur so konnte er die Menschen, die er liebte, ehren, so nahm er teil an der Aufklärung unserer Zeit und tat vielleicht mehr für den letzten Stand als alle Arbeiterpolemik. Er gab ihnen etwas Edleres als das Mitleid, das dem Unglücklichen, der sich an der Straßenecke prostituiert, die Münze in den Hut wirft, er gab ihnen Würde. Er verfuhr mit ihnen wie die Alten mit ihrem Zeus, ihrem Hektor, ihrem David und den anderen Helden.

Er zeigt nicht den Schweiß ihrer Arbeit, sondern ihren Adel, nicht einen Menschen in seiner Schicksalskleinheit, sondern die Rasse, das Geschlecht der Arbeit; keine Episode, sondern die Essenz dieser höchst ernsten Geschichte.

Wenn Meunier als der Vertreter der belgischen Plastik in aller Munde ist, so darf er wohl als der bedeutendste, aber keineswegs als der einzige hervorragende Bildhauer in diesem Lande bezeichnet werden. Im Gegenteil, Belgien ist reich an Nacktbildnern, in denen hie und da Erinnerungen an die Verve und die Fleischesfreudigkeit eines Rubens auftauchen. Ich

Abb. 289. Madame Récamier. Von J. L. David. Im Louvre.

habe da besonders Lambeau Jef (geb. 1852) im Gedächtnis, dessen allerdings etwas flüchtig modellierte Figuren von echter und leidenschaftlicher Freude am Nackten eingegeben sind. In van der Stappens Arbeiten dieser Art macht sich die sorgsam bildende Hand zu stark bemerkbar; sie nimmt seinen Menschen das urwüchsige Lebensgefühl.

Zu Beginn des Jahrhunderts herrschte in Frankreich die Malerei insofern über e Plastik, als der führende Meister ein Maler war.

Jacques Louis David (1748—1825) zerstörte, wenigstens in der Hauptstadt, die eime eines liebenswürdigen Realismus, der sich auf Grund einer ehrlichen und gesunden mpfindung, aber zu unbestimmter Komposition, Zeichnung und Farbengebung zu entickeln begann. Diese Kunstrichtung mußte in Paris um so schneller weichen, als e den maßgebenden Ideen im Volke keineswegs entsprach. Das Wollen der franzsischen Nation ging jetzt nicht auf das Erleben kleiner intimer Szenen des Alltagsbens aus, sondern darauf, Weltgeschichte zu machen. Da man nun einmal der Antike die Arme sich geworfen hatte, so war es ganz folgerichtig, daß sich hier auch die Malerei Hilfe holte.

Da antike Malereien nicht oder nur in ungenügendem Maße zur Verfügung standen, so war es wiederum natürlich, daß die Maler sich von der antiken Plastik, deren reiche Hinterlassenschaft vor aller Augen stand, Rats holte. Die Franzosen erscheinen dazu um so mehr berechtigt, als in ihnen ein sehr stark ausgeprägtes Gefühl für die strenge, reine Linie lebt und sie in hohem Maße bildhauerisch begabt sind. Man kann angesichts der Davidschen Malereien mit einigem Rechte sagen, das bildhauerische Gefühl der Franzosen fand in dieser Zeit nicht eine entsprechende Kraft unter den Plastikern und äußerte sich deshalb in einem Maler; denn David ist fast mehr Bildhauer als Maler. Man darf dies Paradoxon um so unbekümmerter aussprechen, als David ein sehr eifriger Aktzeichner war, dem die Form in erster Reihe stand. Seine Malereien sind unzweifelhaft von einem guten Techniker gemalt, aber ohne jedes Verständnis für Farbe. (Abb. 289.)

Er wurde der Maler der beginnenden Revolution durch seinen berühmten „Schwur der Horatier“ (1784), der Maler der Revolution schlechthin in seinem Gemälde „Der Schwur im Ballhause“ von 1791, und wurde trotzdem, entsprechend seiner dem Heroischen zugewandten

Abb. 290. Die Barke des Dante. Von Eugène Delacroix. Paris, Louvre. (Siehe Seite 465.)

Natur, auch der malende Interpret Napoleons I., in dessen gewaltiger Persönlichkeit das so übermächtig emporgestiegene Vaterland sich verkörperte. Am meisten drückte diese Empfindung wohl das Bildnis Napoleons auf dem „Übergang über den St. Bernhard" aus.

In dem französischen Volke ist aber die Begabung für die Malerei, d. h. für den Wert der Farbe, viel zu ausgeprägt, als daß sie nicht, wenn auch nur in einer weniger bedeutenden Persönlichkeit, als es David unleugbar war, hätte Ausdruck finden müssen. Der Träger dieser realistisch-koloristischen Richtung war in erster Reihe Antoine Jean Gros, der auch die Taten Napoleons malte, wie etwa „Napoleon bei den Pestkranken in Jaffa" (1801). Mit diesem Bilde erhielt das Licht des Orientes zum ersten Male in der französischen Malerschule eine maßgebende Bedeutung.

Wie in der Architektur gewinnt auch, allmählich und früher, die Romantik in der Malerei Kraft; die Liebe zu der einheimischen Kunst der Gotik, der Kultur, der Taten und Menschen dieser Zeiten erwächst. Damit war der Formenstrenge, der plastischen Ruhe, der Linie die Absage erteilt. Leidenschaft, naturalistische Formengebung, Kolorismus traten allmählich an die Stelle.

Der erste, der wieder in machtvoller Weise, wenngleich in starker Anlehnung an die großen Realisten des Secento, von den leidenschaftlichen Erregungen des einfachen Menschen sprach, war Théodore Géricault (1791—1824).

Sein Floß der Medusa (1818) ist der erste Versuch der französischen Malerei, unter allen Umständen das Einzelwesen, wie es in diesem Falle der Erde Last trägt, zu schildern, ohne sich irgendwie um Geschichte oder Ideen zu kümmern. Im ganzen läßt sich die realistische Manier, die ihren Gegenstand in das verwirrende Gefühl der Wirklichkeit ganz versenkt, die ihn zur Erdenschwere herabzieht, als Kunstprinzip nicht halten; auch der Maler, der den Sturm und Drang, die Not und Qual, den zerstörenden Kampf der Menschen mit so harter, widerstrebender Realität zum Vorwurf nimmt, muß dies in die Idealität des künstlerischen Scheines erheben. Nicht dadurch, daß er das Modell vergißt und an seine Stelle eine hergebrachte, ihm halbwegs ähnliche, willkürlich geschnittene Form und Bewegung setzt, sondern durch eine Behandlung, die die ganze Kraft und Fülle der Erscheinung wiedergibt und nur die störenden, dabei für die Sache gleichgültigen Zufälle des wirklichen Lebens zugunsten der künstlerischen Wirkung ausscheidet.

Die ganze Welt der Dinge in ihrem wandelbaren Scheinen und Glühen, in der flüchtigen Bewegtheit ihres ewig wechselnden Daseins war zum Gegenstand der Darstellung geworden, der feste Damm der Linie niedergeworfen. Im farbigen Ineinanderspielen aller Erscheinungen zerfloß und verzitterte die Gestalt, herabgezerrt in die Hast und die Konflikte der Wirklichkeit.

Diese Welt des Lichtes, der Farbenpracht, die sich wie ein köstlich leuchtendes Gewand um Menschen und Dinge legte, malte Eugène Delacroix (1799—1863), angefeuert durch die dekorative Koloristik der Venetianer, eines Rubens und die Sonne Marokkos. Gerade damit leistete er der französischen Malerei unstreitig einen großen, fruchtbringenden Dienst, abgesehen von dem packenden dramatisch-kraftvollen Pathos, mit dem er seine Werke erfüllt. (Abb. 290.) Daß das Auge für Farbe und Licht wieder geöffnet wird, ist Vorbedingung für eine echte Malerei. Daß damals die Zeit der Renaissance, des Barock hilfreiche Dienste lieh, war nach Lage der allgemeinen Entwickelung selbstverständlich und berechtigt. Wir brauchen ja nur einen Blick in die Wohnräume dieser Jahrzehnte zu werfen, um zu wissen, wie innig die malerischen Tendenzen Meister Delacroix' mit allen künstlerischen Tendenzen verbunden waren.

Abb. 291. Die Quelle. Von Jean Auguste Dominique Ingres. Paris, Louvre. (Siehe Seite 466.)

Der französischen Malerschule widerfuhr gleichzeitig das Glück, auch einen ersten Zeichner zu besitzen, welcher der in der Natur und an den großen Malern der italienischen Hochrenaissance gesehenen Form einen persönlich empfundenen Ausdruck verlieh, und damit diese erst recht der Malerei Frankreichs gewann. Es ist Jean Ingres (1780—1867) gemeint.

Diese Richtung nimmt die alten Erinnerungen wieder auf und will durch die Kunst ein über die Wechselfälle der Wirklichkeit erhöhtes Dasein schildern, namentlich die Welt idealer Gestalten, in der sich die Phantasie der Völker die bestimmenden Mächte des menschlichen Lebens in einem geläuterten und vollkommenen Bilde vorstellt. Ingres und seine Schule übernahmen damit die Befreiung von den Fesseln einer mißverstandenen Antike und die Rückkehr zu einem tieferen

Verständnis der Natur. Er fügte die ideale Richtung hinzu und suchte mit den charaktervollen Zügen des Lebens die Formenschönheit in Einklang zu setzen. (Abb. 291.)

Die Begabung Ingres' kam auch in diesem Falle der ganzen französischen Malerschule insofern glücklich entgegen, als er ein selten feiner Zeichner und Maler von Bildnissen war.

Die vielen Malereien von Paul Delaroche (1797—1856) seien nur deshalb erwähnt, weil er mit Recht als der Maler des gebildeten Bürgertums bezeichnet ist, und dieses überall mit seinen künstlerischen Wünschen und Ansichten durchzudringen unternahm.

Der Bürgerkönig Louis Philipp ist ein offenkundiger Beweis hierfür. Delaroche gab in maßvoller und durchgebildeter Form historische Erzählungen, in denen die Taten des Volkes und auch die Teilnahme des Einzelindividuums an diesen zu Worte kommen, dazu große historisch echte Materialpracht, genug: eine vom Glanze und vom Pathos der Geschichte erhöhte und umleuchtete Gegenwart.

Es war nur ein unmittelbares Ergebnis, wenn sich Genremalerei und Landschaftsmalerei Hand in Hand mit dieser ganzen der umgebenden Welt zugewandten Richtung entwickelten. Zuerst im fremden Lande, halb erfüllt von romantischen, idealistischen Ansichten aller Art, dann in der Heimat, auf der heimischen Scholle, im heimischen Walde.

Zwei Meister stehen an der Pforte, die zu einem gesunden Realismus führt: der Maler des Realismus im Leben des einfachen Menschen, des Kleinbürgertums, Gustave Courbet (1819—1877), und der Maler des heimischen Ackers, des Landmannes schlechthin, Jean François Millet (1815—1875). Beide Meister geben sich in der Sprache, in der sie sich äußern, noch nicht ganz selbständig, aber innerlich stehen sie frei der Aufgabe gegenüber, das Volk, aus dem sie hervorgegangen sind und in dem sie leben, zu schildern. Und um recht frei von allen Vorbildern, um möglichst ungehindert ganz selbst zu sein, erwählten sie sich als Motiv die Landschaft.

Hier schwieg Antike und Romantik, hier sprach Frankreichs Land frei zu seinen Malern, hier lernte man wieder die Natur ganz mit eigenen Augen ansehen, die künstlerische Aufgabe erfassen, das schlechthin Gesehene in künstlerische Form zu übersetzen. Es sind die Tage, in denen, um an die Baukunst zu erinnern, auch die Architekten sich mühten, die neuen Aufgaben, die das moderne Leben stellte, mit neuen Mitteln, mit Eisen und Glas, mit Back- und Hausstein zu lösen. Das eigene Ich im französischen Künstler brach überall hervor, um der modernsten Entwickelung, wie wir noch sehen werden, die Wege zu weisen.

Es ist in gewissem Grade berechtigt zu sagen: von der Landschaftsmalerei sei die selbständige Entwickelung der Malerei des 19. Jahrhunderts ausgegangen; noch fester steht die Tatsache, daß die Künstler und Laien sich vornehmlich auf die Landschaft konzentrierten.

Man mußte im Einklang mit dem den Realitäten des Lebens zugewandten Streben nicht mehr von des Naturgeistes geheimnisvollem Walten Kunde geben, sondern brauchte nur den schlicht gesehenen, von Licht und Luft umflossenen Naturausschnitt mit anbetendem Fleiß zu malen, man wollte ein gehorsamer Sohn, nicht ein Herr der natürlichen Umgebung sein. Licht und Luft, diese schnell vorüberhuschenden, zartesten, körperlosesten Kinder der Allnatur, sie mit dem Zauberstab des Pinsels und des Stiftes, mit all der leuchtenden, schimmernden Pracht ihrer Schmetterlingsflügel auf die Tafel zu bannen, das erschien des Schweißes der edelsten Künstler wert. In Frankreich ging man zuerst zielbewußt auf diesem Weg voran. Die Führer waren die Meister von Barbizon. Sie stellten zuerst ihre Staffelei in die Landschaft hinaus und versuchten, die Atmosphäre im schimmernden Glanz des Sonnenlichts zu malen, alles den Faktoren von Luft und Licht unterzuordnen, alles durch sie zu adeln. Allerdings waren sie mehr von diesem Streben beseelt, als daß sie ihr Ziel erreicht hätten; sie standen alle noch zu sehr unter dem Einflusse der Schwarzmalerei der alten Künstler.

Am meisten gelang es Corot (Abb. 292), die Tonwerte zu stilisieren im Sinne einer impressionistischen Auffassung, während Rousseau mehr die Form herausholte und Dupré die Natur seinen persönlichen dramatischen Gefühlen zu stark unterwarf. Eine besondere Stellung nimmt unter diesen Landschaftern Millet ein, indem er die Landschaft und den schaffenden Menschen in der Natur, den Bauer, zu einem monumentalen Landschaftsgemälde zusammensah. Er wurde der Maler des Menschen in der Landschaft; aber auch ihm fehlte als Maler eines: die Figuren, die Dinge in der Landschaft, die ganze Landschaft selbst mit Atmosphäre zu umgießen.

Allen diesen Malern war die Farbe nur ein materielles Färbemittel, nicht der unmittelbare Träger der Empfindung. Man nahm den Erscheinungsformen das Plastische im Sinn der Überlieferung, das noch Courbet so stark betont hatte. Erst Edouard Manet forderte der Natur tatsächlich das ab, was er selbst sah; die Folge von dieser neuen Entdeckung des Lichts für die Landschaft war, daß die Bilder immer durchsichtiger, heller wurden.

Historisch betrachtet darf Manets (1833—1883) künstlerische Auffassung teilweise auf die spanische Malerei, auf Velasquez zurückgeführt werden. Die malerischen Darstellungen in den modernen Bildern lassen sich ableiten vom Blick aus dem Fenster. (Abb. 294.)

Man hat im freien Licht, schreibt Emil Baur, eine Stufenleiter vor sich, die überaus ausgedehnter, höher ist als die im Zimmer. Da unsere Augen die feinen Lichtdifferenzen des Freilichts nur in verhältnismäßig geringem Maße zu erkennen vermögen, so tragen wir im Freien den Eindruck einer allenthalben verbreiteten Lichtfülle davon. Es ist natürlich für den Maler unmöglich, mit den sehr beschränkten Helligkeitsgraden seiner Palette den Eindruck der Lichtfülle im Freien festzuhalten. Ist es gelungen, im ersten Wurf den Lichteindruck zu gewinnen, so wird man das Licht um so sicherer verschmieren, je mehr man das Bild auszuführen trachtet und nach richtigen Farben und Modellierungen sucht. Der nächstliegende und am meisten geübte Ausweg ist, daß man die Freilichtbilder in einem halbfertigen Zustande läßt. Ferner sucht man möglichst reine, unverfälschte Farben nebeneinander zu setzen, um ihre Kraft durch Mischen nicht zu beeinträchtigen; die notwendige Folge ist abermals eine Hintansetzung der Form.

Abb. 292. Lesendes Mädchen am Fluß. Gemälde von Camille Corot aus der Sammlung Warnier im Museum zu Reims. (Siehe Seite 466.)

Mit der Hellmalerei ist also notwendigerweise der Impressionismus verbunden, d. h. die Darstellung der intensiven Lebendigkeit eines Augenblicks sehenden Genießens, der wesentlich nur Farbe, Licht und Schatten, aber nicht Einzelformen wahrnehmen läßt. Dafür hat aber die Impression wegen der Frische und Intensität, mit welcher Farbe und Kontrast wahrgenommen werden, eine ungeheure Lebendigkeit und in diesem Sinn erhöhte Naturwahrheit. Der Verlust an Naturwahrheit im einzelnen wird wett gemacht durch eine erhöhte Überzeugungskraft. Den Hauptverlust erleiden alle diejenigen Gebiete der Malerei, die Durchbildung der Form verlangen, wie das Porträt, das Stilleben, auch bis zu einem gewissen Grade das intime Genre. Das freie Licht verwischt die Formen — um die Hauptsache nochmals zusammenzufassen — weil eine sehr feine Abstufung der Töne in der großen Helligkeit nicht zur Wahrnehmung kommt, und die Impression zerreißt sie, weil unvermittelt starke Kontraste und Flächenwirkung zu ihrem Wesen gehören. Wir sehen dies bei allen großen Lichtmalern, wie Gauguin, Vincent van Gogh; technische Mittel, wie sie Seurat und andere anwendeten, sind aus diesen Absichten erklärbar, obwohl sie Mittel und Zweck verwechseln. Diesen realistischen Lichtmalern tritt eine Reihe von Künstlern entgegen, die der Form sich stärker zuwandten, wie Chasseriaux und vor andern Puvis de Chavannes, der Landschaft und Mensch verbindet. Die Landschaft wird

das Ausdrucksgefäß von Wünschen und Denken des Menschen, in sie ist sein lebender Geist hineingelegt, aber andrerseits nimmt der Meister dem Menschen ein gewisses Maß an individueller Erscheinung und Handlung, das ihn den Naturformen nähert. Die Farbe, hell, gedämpft, etwas unbestimmt matt stärkt diese innere Harmonie.

Die Innenarchitektur geht dieselbe Entwickelung wie die Baukunst dieser Zeit überhaupt, nur noch konsequenter. Der Louis XVI.-Stil verleiht, nach Folnesics, unserm sichersten Führer, durch das Rahmenwerk der Wandpfeiler, durch strengere Linienführung und Anwendung von Ornamenten, die der antiken Baukunst entlehnt sind, dem Raum ein architektonisches Gepräge. Die einheitliche Wirkung der Gemächer wird noch dadurch verstärkt, daß dieser Stil die Ornamente, die er an den Wänden anbringt, an den Möbeln gern wiederholt oder nur leicht variiert. Die Einheitlichkeit der Farbe halten die Künstler nicht weniger strenge inne. Noch herrscht aber eine spielende Anmut, noch fehlt die Ruhe und Einfachheit des Empire, nur in den Prunkgemächern vertritt der durch ein Kapitäl abgeschlossene Pilaster die Stelle des Rahmenwerkes an der Wand. Streng antike Formen bringt erst der Empirestil und trachtet, sie innerhalb einer möglichst symmetrischen Gesamtanlage zu verwerten. Das Streben nach Symmetrie geht so weit, daß man nicht allein nach Herkommen größere Möbelstücke, wie Sofas, Betten usw., in die Mitte der Wand rückt und mit förmlichen Einbauten umgibt, sondern auch Kaminen und Öfen die Mitte der Wand anweist oder, wo dies nicht angängig ist, ihre Zahl verdoppelt, so z. B. zwei Öfen aufstellt, wo einer genügen würde. Auch die Türen werden symmetrisch angeordnet, und man scheut dabei nicht vor ähnlichen Blendwerken zurück. Denn das grundlegende Prinzip war wieder die Raumschöpfung. Deshalb mußte der Architekt Mittellinien und Mittelpunkte festhalten. Davon geht er aus, wenn er sein Gerüst von tragenden Pilastern oder Säulchen aufrichtet, zwischen die er die Füllungsflächen spannt, und denen er das Gebälk auflegt, das die Decke trägt.

Die Decke wird ständig heller und endlich weiß gehalten, nur durch Linien, die den Spiegel umrahmen, oder durch flache symmetrisch angeordnete Stuckornamente belebt. Unmittelbar zum Zimmer gehörte, wie bemerkt, der Kamin, der der bescheidenen Stellung, die ihm im Louis XVI.-Stil zugewiesen war, durch das Empire, wenigstens zur Zeit seiner reichsten Blüte, entrissen wurde. Er wird architektonisch gestaltet, Säulen oder Pilasterstellungen, die ein Gebälk tragen, umrahmen die Öffnung; gern treten auch stilisierte Fabeltiere an die Kaminseiten.

Selbst der Ofen kann der strengen Linie der Antike nicht entrinnen. Doch kommt er für Frankreich wenig in Frage.

Bereits im Barock und im Rokoko hatte man eine innige Beziehung zwischen Wand und Möbel herzustellen begonnen; in der Louis XVI.-Zeit ging man auf diesem Wege weiter. Die zartgetönten Wände verlangten mit hellen Farben bemalte, mit Vorliebe weiß gehaltene Möbel. Von Teppichen befreit tritt der Fußboden, der Parkettboden unverhüllt zutage, und in der Empireperiode wird der Einlegearbeit in den Fußböden eine Sorgfalt wie nie zuvor zugewendet. Die antikisierende Palmenrosette gilt immer von neuem als bevorzugtes Ornament.

Die Wand- und Fensterdraperien, die so vorzügliche Gelegenheit zu klassischen Faltenwürfen geben, wies man besonderer Sorgfalt zu. Als Stoff zog man oft, sogar gewöhnlich den weißen Musselin heran. Zu Beginn der neunziger Jahre waren überall nur zwei Vorhängeformen gebräuchlich, einerseits der aus zwei Teilen bestehende, in der Mitte sich vereinigende und an den Seiten aufgeraffte Vorhang, anderseits die aus einem einzigen Stücke bestehende Draperie, die in der Mitte aufgenommen wird und in Längsfalten seitlich herabfällt.

Diese schlichte Drapierung ersetzte man nicht lange nach Beginn des 19. Jahrhunderts durch eine gesuchte Faltengebung und ein buntes Farbenarrangement, indem man über den Musselinvorhang einen kleineren aus farbigem Stoff, gewöhnlich aus gemustertem Seidentaffet, in der Farbe der Wände anordnete. (Folnesics.)

Wie die architektonische Raumdisposition in der Louis XVI.-Zeit sich von der Formenwillkür und Formenkeckheit des Rokoko in immer steigendem Maße frei machte,

so auch natürlich die gesamte Inneneinrichtung; denn darüber war man sich jetzt immer klarer geworden, daß die Ausstattung der Innenräume mit der architektonischen Raumgestaltung Hand in Hand gehen müsse. Schon das Rokoko hatte eine intime Beziehung zwischen baukünstlerischer Umgebung und Hausrat herzustellen gewußt, aber hier herrschte mehr der Geschmack als die bestimmte Erkenntnis, während jetzt das Arrangement der Möbel im Raume, die Bezüge und die Wandbekleidung, die Farben der Hölzer, der Linienzug im Aufbau und in der dekorativen Ausgestaltung aller Einzelheiten im Raume eng aufeinander bezogen wurden. Demzufolge stellen sich die Möbel auch nicht als selbständige Massen in das Zimmer hinein, sondern flächenhaft gehalten gliedern sie sich den Wandflächen an und ein.

Das Louis XVI.-Mobiliar zieht gewissermaßen alle Formen wieder strenger an, beschränkt den Zierat, verbannt die bunten Hölzer, läßt sich an Weiß und Gold, an diskreten Farben genügen. Ein Streben nach schlanken, zierlichen Formen, die alle Ausladungen vermeiden, wird maßgebend und geht fast ungehindert in die eigentliche Empirezeit über; denn wenn auch der Geschmack an englischen Möbelformen in Frankreich nicht völlig zu leugnen ist, so blieb er doch ohne nennenswerte Einwirkung. Wir können deshalb hier ruhig von einer gesetzmäßigen Entwickelung sprechen.

Wie bemerkt, zog der Louis XVI.-Stil in seiner ersten Zeit überall die weiße Lackierung oder Vergoldung vor. Allmählich wurden die weißlackierten Möbel in den Schlössern auf die Festsäle beschränkt, während sie in den Bürgerhäusern ihre Stellung bis zum Beginn des eigentlichen Empire behaupteten. In den Häusern der Bürger trat gern an Stelle der Vergoldung eine zarte Farbe wie Blau, Rosa, Gelb; gegen Ende der neunziger Jahre verschwinden aber solche Möbel aus den Bürgerhäusern, und überall herrschen die edlen ausländischen Hölzer mit der flammenden, farbigen Pracht ihrer Maserung.

Der Aufbau des Mobiliars, charakterisiert Folnesics, wird ständig mehr dem Pfostenbau entfremdet zugunsten der Brettkonstruktion, die im eigentlichen Empire völlig herrscht. Eine Mischung von Anleihen bei der Antike, die sich unter einem französischen Geschmack verbarg, und von Emblemen, die dem ländlichen Leben entnommen waren, gibt das besondere Kennzeichen des Mobiliars zur Zeit Ludwigs XVI. ab. (Abb. 228.) In der allgemeinen Anlage, in den gekrümmten und gewundenen Linien ist die vorangehende Epoche verlassen und durch eine Architektur ersetzt, die Eleganz und Einfachheit im Auge hat. Die gerade Linie herrscht in den Füßen, die sich im allgemeinen durch eine große Schlankheit auszeichnen. Man fügte überall Malereien en camaieu, kleine Basreliefs und Plaketten, die in den Körper des Möbels eingelassen wurden, sowie zierliche Bronzeziselüren hinzu. Man muß sagen, daß das Möbel weniger ausladend wie unter Louis XV. ist, aber auch delikater; besonders köstlich sind die bronzenen Beschläge der Greife, Sphinxe an den Stützen und die Karyatiden an den Armlehnen. Der Stil bietet in sich das Bild einer großen inneren Harmonie. Ganz besonders kommt die Bestimmung des Möbel in denen zutage, die einem bestimmten Zweck dienen. Die niedlichen Nähtische, die von zierlichen kannelierten Füßen getragen wurden, die Fardinieren und die mit feinen ziselierten Arbeiten geschmückten Pfeilertische, die Schränke mit Aufsätzen, die bereits rechteckige Formen annehmen, die Leuchter, deren Aufbau an den antiken Dreifuß gemahnt, sind überall schon freie Nachahmung. Die Profilierung wurde sehr zart gehalten, alle Kapitäle, Knäufe, Blattformen werden ganz flach gegeben, da man ja überall in der Fläche zu bleiben wünschte.

Das ausgebildete Empire betont noch stärker die Anlehnung an die geraden, antiken Möbelformen. Die Einlagen in den Möbeln, wie etwa die gemalten Porzellanblättchen, die Wedgwoodplatten, die eingelegten bronzenen Längsfelder mit Szenen aus der antiken Mythologie und Sage in Flachrelief, die angesetzten Widderköpfe hatte die Louis XVI.-Zeit zuerst beansprucht. Damit stellte sich auch zum ersten Male ein grundsätzlicher Gegensatz zwischen Verzierung und Grundstoff heraus, denn selbst die Boulle-Möbel nehmen diese Scheidung nicht vor. Der Empirestil übernahm grundsätzlich diesen „Applikationsstil" vom Louis XVI.-Möbel und bildete ihn bei der allmählich stärker werdenden Neigung zur Pracht mit Liebe aus.

Die künstlerischen Träger des Louis XVI.-Stil waren J. H. Riesener und David Roentgen gewesen; ihr Erbe wurde, auch in seiner Einwirkung auf die künstlerischen Kreise überhaupt, der Ebenist Jakob. Er richtete nach den Zeichnungen J. L. Davids und dessen Schülers Moreau das Atelier des berühmten Malers ein. Damit hatte der klassizistische Geschmack endgültig gesiegt, denn David war unbestreitbar der maßgebende Künstler. Vollendet wurde der Siegeszug des klassizistischen Geschmackes durch die Einrichtung für den Nationalkonvent, zu der die Architekten Percier und Fontaine die Entwürfe geliefert hatten. Hier herrschte der strenge architektonische Geschmack, dem auch David, trotzdem er ein Maler war, folgte.

Aber gar manchem, insbesondere Napoleon, der doch dem Empire erst den Namen gegeben hat, war diese Profilierung, dieser Zierat zu schwach, zu wenig kräftig. Deshalb folgte jenem architektonischen Empire das bildhauerische, dessen Hauptblüte sich in Frankreich entfaltete.

In diesem Falle erhält die Plastik, die ihre Vorbilder aus der Antike nahm, eine führende Rolle, d. h. die dekorative Wirkung wird gesteigert, die stützenden und tragenden Glieder werden in figurale und ornamentale Bronzeplastik verwandelt.

Gefährlich war die Verwendung der geschnitzten und vergoldeten Holzplastik, die Bronze vortäuschen sollte. Der Motivenkreis ist ziemlich enge. An den Endungen der Beine finden sich Löwenpranken, Bocksfüße, Adlerfänge, letztere oft mit Kugeln in den Krallen, an Abkantungen oder anderen geeigneten Stellen Löwen-, Adler- und Bocksköpfe. Mit dieser antikisierenden Bronzeplastik fällt ein ägyptisierender Dekor zusammen; sogar die Negerwelt wird in den Kreis der dekorativen Plastik der Empirezeit gezogen. Im allgemeinen wandte sich gerade in diesen Arbeiten das Empire den edelsten Materialien und der kostspieligsten Formbehandlung zu, bemerkt Folsenics, dessen Buch über diese Zeit uns überhaupt als maßgebender Führer dient.

Die Bezüge der Möbel der Louis XVI.-Zeit, in denen die Streifenmusterung, verzierte und unverzierte, nebeneinander herging, werden ihrer prinzipiellen Anordnung nach beibehalten, aber man strebt nach einer noch größeren Einfachheit, insofern als die Farbe der Bezüge und die der Wand durchaus übereinstimmen müssen, und die Muster gewöhnlich Ton in Ton gehalten werden. Als Motive werden die Palmette, kleine Rosetten, Sterne, Kränze, bekränzte Monogramme, Arabesken, selten natürliche Blumen u. a. m. herangezogen.

Der allgemeinen Neigung zur Symmetrie entsprechend, wird das Ornament, sobald es in der Form eines Monogrammes, eines Kranzes beherrschend auftritt, als bestimmender Mittelpunkt angeordnet.

Als Stoffe lieferte Lyon besonders schweren Atlas, daneben erfreute sich ein figurierter geschorener Sammet großer Vorliebe. Die Stramінstickereien, mit denen Sitzflächen wie Lehnen überzogen wurden, wandten sich der Nadelmalerei zu. Sie stellten gerne naturalistische Genreformen, Landschaften, Blumen usw. her, Bordüren und Fransen umrahmten und schlossen die großen Flächen ab.

Gehen wir mit Folnesics durch die einzelnen Gemächer, so werden wir in einer Zeit, in der die Frau den größten Einfluß auf das Leben im Hause ausübte, mit dem Damenzimmer, dem Boudoir beginnen. (Abb. 293.) Es ist ein Raum zum behaglichen Plaudern. Hier stehen die Bergère mit den gepolsterten Armlehnen und ihren in Kopfhöhe ausbauchenden Backenteilen, der Fauteuil en cabriolet, ein Stuhl von runder Form, dessen Rückenteil oft mit den Armlehnen in eins zusammengezogen ist, dann die kleinen runden Lehnstühle, die Causeusen ohne Rücklehne, die langgestreckten, ausziehbaren „Faulbettchen“ mit sehr langsam abfallenden, bequemen Seitenteilen, aber auch der offene Damenschreibtisch oder Sekretärschrank. Besonderer Beliebtheit erfreute sich der mittels eines einzigen Griffes verschließbare Sekretärschrank, der zahlreiche Kästchen, Schubladen, Geheimfächer u. a. m. enthielt. Er ist von Säulen mancher Art eingefaßt und besteht aus zwei übereinander gestellten Teilen. Der untere verwahrt hinter einer Flügeltür die Schubladen und Fächer, oder läßt sie auch ruhig sichtbar werden, die Verschlußplatte des oberen klappt die Schreibfläche nach vorne auf. Ist der Schrank geöffnet, so erblickt man ein großes offenes Mittelfach, zu dessen beiden Seiten sich kleine Schubladen übereinander reihen, während eine größere Lade oder deren mehrere oberhalb des Mittelfaches die ganze Breite des Schrankes einnehmen. Das Mittelfach ziert in der Regel eine säulengeschmückte Tempelfront aus Alabaster, im Hintergrunde sehen wir Einlegearbeit, Spiegel oder sonstigen Zierat.

Abb. 293. Empire-Toilettenzimmer der Kaiserin Josephine in Schloß Compiègne. (Siehe Seite 470.)

Für die kleineren Nähtische, Arbeitstischchen, Nippsachentische nahm man als Fuß den antiken Dreifuß und für den Marmortisch die mehr flächenhaft behandelten tragenden Stützen an den beiden Schmalseiten.

Das Herrenzimmer weist als Hauptmöbel das Büro oder den großen Schreibtisch auf.

Als Vorbild für reiche Arbeiten dieser Art diente Napoleons Schreibtisch in Malmaison. Er ruhte auf zwölf kannelierten Säulen, die sich auf gemeinsamer Basis erhoben, und hatte eine verschiebbare Platte, darunter in der Zarge drei Schubladen, über seinem rückwärtigen Teile einen in zwei Geschossen aufsteigenden Aufsatz, der im unteren Geschosse offene, im oberen verschließbare Fächer und Schubladen enthielt und durch einen Rollverschluß völlig gesperrt werden konnte. Figurale und ornamentale Goldbronzereliefs, Beschläge, Galerien, kleine Ziervasen und sonstiger Schmuck gaben dem Ganzen ein ungemein prächtiges Aussehen. Statt der hier angewandten Säulenstellung finden sich häufig geschlossene Fächer mit Schubladen.

Vor dem Schreibtisch steht der für gewöhnlich recht standhaft gearbeitete, bequeme runde Schreibstuhl mit hoher, in einer Linie in die Armlehnen übergehenden Rückenlehne. Ein Lederbezug, mit Vorliebe Saffian, überzieht Sitz und Rücken. Der Bücherschrank wird im allgemeinen einfach und in der Architektur der Wand aufgebaut, so daß er sich der Wandfläche anpaßt; Glastüren schließen ihn, die mit einem Stoffe in der Farbe der Wandbespannung überzogen werden.

Das künstlerische Problem im Speisezimmer der Empirezeit bestand, bemerkt Folnesics weiter, in der Raumausgestaltung, in der Kunst, die Tafel sinngemäß zu decken, während das Möbel im Gegensatz zu früheren Zeiten in seiner selbständigen Bedeutung zurücktrat. Die Kredenzen sind nichts als langgestreckte Serviertische, die nur das Geschirr aufzubewahren hatten.

Das Wohn- und Gesellschaftszimmer beherrschte das große, für gewöhnlich rechtwinklige Sofa. Säulen an der Front oder an der Seite unterstützen gern die Monumentalität des Möbels. Senkrechte oder leicht geschweifte, bald massiv, bald durchbrochen gebildete Seitenteile und Rückenlehne in horizontaler oder giebelartiger Linie bilden den Abschluß. Das ganze Gestell ruht auf bald hohen, in Tatzen endigenden, bald niedrigen, runden, balaster- oder vasenförmigen Füßen, sofern das Sofa nicht einfach auf der breiten Sockelleiste aufsteht. Die Stühle stehen auf schlanken, hohen, leicht nach auswärts geschweiften und recht dünnen Beinen, die breite Leisten verbinden; die leicht geschwungene oder gerade Schulterlehne wird durch Seitenstreben, durch gerade Pfosten, die zierliches Stabwerk ausfüllen, abgestutzt. Der niedrige, breite Armstuhl mit tiefem Sitz und der lehnenlose, tabourettartige Stuhl vervollkommnen die Ausstattung des Zimmers nach der Seite der Bequemlichkeit ganz außerordentlich, denn man muß sagen, daß trotz der Anlehnung an die Antike gerade das Empire ungewöhnlich behagliche und bequeme Sitzmöbel gearbeitet hat.

Als Tischform für den Sofatisch ist entschieden die runde bevorzugt; die Platte wird von vier Beinen oder einer Mittelsäule getragen. An den Wänden stellt man gern den Pfeilertisch auf, d. h. einen rechtwinkligen schmalen Tisch, der von vier säulenartigen Füßen getragen wird, die in eine untere Fußplatte eingezapft sind.

Vor dem Fenster steht gewöhnlich der über ein starkes Dreibein schlank aufgebaute Blumentisch, der aus drei sich verjüngenden runden Platten besteht.

Der seit Ludwig XV. beliebte Spiegel- und Konsoltisch wurde natürlich beibehalten.

Innerhalb der Formen der Louis XVI.- und der Empirezeit liebte man ihn dahin auszugestalten, daß auch die Rückwand des Tisches unterhalb der Platte als Spiegel behandelt wurde, so daß der Spiegel den ganzen Zimmerraum vertiefend zurückwarf. Der große Spiegel erhielt in seinem obersten Teil gern einen friesartigen Einsatz als Zierfeld, an der Umrahmung wurden zierliche Armleuchter in Goldbronze angesetzt, und auch von oben her senkten sich halbkreisförmige Leuchtkörper mit Kristallbehängen herab. Den Spiegel selbst schloß ein einfacher rechtwinkliger, oben gern frontispizartig abgeschlossener Rahmen, den natürlich antikisierende Ziermotive schmückten. Vor den Kamin stellte man einen geradlinigen, mit Vorliebe dreikantig gebrochenen, mit Stoff oder Bildwirkereien überkleideten Kaminschirm.

Im Schlafzimmer (Abb. 295) hat wie durch all die Jahrhunderte das Bett seine das ganze Gemach bestimmende Stellung beibehalten. Das schwere, wuchtig gestaltete Möbel steht entweder mit dem Kopfende frei in das Zimmer hinein oder längs an der

Abb. 294. Claude Monet mit Familie. Gemälde von Edouard Manet. (Siehe Seite 467.)

Wand. Musselingehänge umkleiden es fast stets, so daß es wie in einem kleinen Alkoven zu stehen scheint. Die Kopf- und Fußenden werden verhältnismäßig niedrig und breit aufgebaut und ruhen im reifen Stil des Empire auf schweren Bronzefüßen; geschweifte oder geradlinige Seitenteile geben die Verbindung. Die polierten Flächen, die einfassenden Säulen zieren bronzene Beschläge. Himmelbetten, die nach alter Weise mit Säulen an den Ecken konstruiert sind, kennt das Empire, sie sind aber nur selten anzutreffen.

Die Wiege hängt in Säulen oder breiten Seitenteilen, überdeckt von einem kleinen oder größeren Himmel aus Musselin oder Stoff.

Abb. 295. Schlafzimmer Napoleons I. im Schloß zu Fontainebleau.
(Siehe Seite 472)

Neben dem Bett stehen die Nachtschränke, die allerdings nicht immer auf den ersten Blick als solche erkennbar sind, wenn etwa die Form eines Opferaltars gewählt ist, der sich von breiter, viereckiger Basis leicht nach oben verjüngt. Aber die Schönheit mußte doch überall gewahrt bleiben. Deshalb wurde auch der Waschtisch als Lyra oder als Opfertisch gestaltet.

Die Kommode erhielt eine einfache, rechtwinklige, mäßig hohe Kastenform, die praktisch die Schubladen in sich schloß; allerdings suchte man durch reiches Beschlagwerk das profane Nutzmöbel etwas in die antikisierende Haltung des Ganzen einzugliedern. Frei im Zimmer steht der hohe, in Säulen oder in frei erfundenen Stützen hängende bewegliche Spiegel.

Daß gerade im Schlafzimmer, in dem man überall die Embleme der Liebe aufhängte, die vulgäre Außenwelt zurückgedrängt und der reinen „Schönheit“ um jeden Preis gehuldigt wurde, kennzeichnet die Zeit der Ästheten vollinhaltlich.

Die größten Vorzüge des Louis XVI.- und besonders des Empiremöbels bestehen in der vortrefflichen Arbeit, in der außerordentlichen Geschicklichkeit, mit der den edlen Hölzern ihre Farbe und Leuchtkraft entlockt wurde, und in der wundervollen Bronzeverzierung, die von einer ganz einzigartigen Materialschönheit, Sicherheit des Gusses, Eleganz und Feinfühligkeit der Ziselierung zeugt. Der Formenkreis ist ziemlich einfach. Er bestand aus Blattwerk, Rosetten, Eierstäben, Widderköpfen, Sphinxfiguren, Pelikanen, Tatzenklauen, Reliefs u. a. m.; er wurde stets mit vollendeter Sicherheit des Geschmackes gearbeitet und für gewöhnlich auch appliziert.

Überall, wo Bronze in dieser Zeit auftritt, haben wir diese besonderen Vorzüge zu erwähnen; auch an den bronzenen Wandleuchtern, den Standleuchtern, den kleinen und großen Kandelabern, wie den von der Decke herabhängenden Lüstern. Wenngleich von allen geklagt wurde, daß die Kerzen nicht genügend Helligkeit verliehen, die Ständer und Halter jeder Art wurden mit der größten Hingebung durchgearbeitet. Natürlich bot auch hier die Antike die Vorbilder oder besser die Anregung. Es wurden damals

Lichthalter geschaffen, die den Vergleich mit den besten Werken der alten Zeit nicht zu scheuen haben, weder hinsichtlich der Erfindung noch der Durcharbeitung. Diese ist oft so fein, daß man glaubt, statt der Bronze edles Metall vor Augen zu haben. Die Form erscheint überall als durchaus zweckmäßig, insbesondere ist der Gedanke, möglichst viel Licht zu spenden, folgerichtig durchgedacht, da das Glas, sei es als reflektierender Spiegel, sei es als Behang, stets in die Rechnung eingezogen ist. Die großen Standleuchter waren zum Höher- und Niedrigerstellen eingerichtet.

Der allen Absichten am meisten entgegenkommende Beleuchtungskörper war zweifelsohne der Glaslüster. Man unterscheidet nach Folnesics drei Formen: den Glaslüster mit geschliffenen Glasperlen und -prismen, den geschnitzten Holzlüster, dessen Komposition auf Motive der antiken Bronzeplastik zurückgehen, und den Kronleuchter im gewöhnlichen Sinne, den vergoldeten Reifen, welcher die Lichter trägt. Die Hauptform des Glaslüsters weist Kombinationen von runden Metallreifen und Glasgehängen auf, gewöhnlich sieht man oben einen kleinen Reifen, von dem die Glasketten aus den sog. Lüstersteinen herabhängen, während sie unten an einem größeren Reifen befestigt sind, so daß sie eine leicht konkave Linie bilden.

Verwandt diesen Bronzearbeiten sind die Standuhren von kleinerer und größerer Form.

Die großen Uhren in vergoldeter Bronze mit ihrem Rocaille-Schmuck und dem Aufbau, dem reich ziselierten Zifferblatt, werden verlassen zugunsten von kleineren „Stutzuhren", die in der Epoche Ludwigs XVI. die mannigfachsten Formen annahmen. Kannelierte Säulen, Globen, auf Postamente gestellte bemalte Vasen, zu denen sich gerne Figuren gesellen, die sich vorbeugend die Zeiger beobachten, aber auch Brunnenaufsätze mit Girlanden, tragenden oder hingelagerten mythologischen Figuren u. a. m. bilden die Hauptformen der Uhr. Als Material dient vielfach weißer Marmor mit vergoldetem Bronzeschmuck, woraus sich die oft schwerfälligen, in die Breite gedehnten Formen erklären.

Die Empireperiode bringt formenlose Kombinationen, die nicht nur eines streng inneren Zusammenhanges ermangeln, sondern oft auch im schroffsten Gegensatz zur Bestimmung des Gegenstandes stehen. Ein beliebtes Material ist der Alabaster, mit Verzierungen, die aus Messingblech gestanzt sind.

Die großen Gehäuseuhren — die sogenannten englischen Uhren — werden, so gut es geht, nach klassischem Geschmack aufgebaut, etwa in breiter Brettkonstruktion, die sich von unten nach oben verjüngt und mit Bronzeblattwerk beschlagen wird.

In der Zeit des Empire kommt auch die Liebhaberei für kleine Bronzestatuetten wieder auf. Die besten Künstler haben ihre Kraft diesem Kunstzweige gewidmet; etwa wie Pollet in „Venus kürzt Amor die Flügel", oder der vor allem als Tierbildner bekannte Berg in seinem „Kampf der Lapithen und Kentauern". Seit dieser Zeit ist, wie wir vordeutend bemerken wollen, der Geschmack an diesen kleinen Kunstwerken in Bronze nie wieder ganz geschwunden.

Unter die Metallarbeiten, die unmittelbar mit dem Hause zusammenhängen, gehören auch die Gitter, die Treppengeländer, die Balkonrampen in Eisen. Der nüchterne, strenge Empirestil machte dem überkunstreichen Rokoko auch hier ein Ende. An und für sich hätte der Stil schöne Arbeiten liefern können, wenn nicht das Gußeisen der ganzen Schmiedekunst für lange Jahrzehnte hindernd in den Weg getreten wäre.

So seltsam es klingt, so führt uns doch die Eisenarbeit unmittelbar zur Edelschmiedekunst über, denn aus England war um 1767 die Mode, Eisenschmuck zu tragen, nach Frankreich gekommen.

Man gebrauchte ihn, als die Diamanten aus dem Kostüm verschwanden. Man gab sozusagen jetzt für kleine Stückchen Stahl das Gold aus, das früher für die kostbaren Steine bezahlt war, die jetzt unbenutzt in den Schatullen liegen blieben. Gegen 1776 erreichten die bijoux d'acier eine Beliebtheit, die bis zur Revolution anhielt, ja kurz vor dieser Zeit stieg sie zur Manie. Die Männer benutzten auf dem Ball einen Hut mit einer kunstvollen Stahlschnur, an der Seite einen Degen mit zierlicher Stahlarbeit am Trageband, zwei goldene Uhren an feingearbeiteter stählerner Kette, geschmückt selbst mit Berloques, die aus Stahl hergestellt waren.

Der Schmuck, der seit dem 14. Juli 1790, dem feierlich begangenen ersten Jahrestag des Bastillensturms, von den Frauen mit Vorliebe getragen wurde, war ein eisernes Armband in Form einer Halskrause, das den Ärmel am Handgelenk festhielt. Die Mode, eisernen Schmuck zu tragen, hielt sich bis zur Direktoirezeit, um dann zunächst zu verschwinden.

Die Revolution schädigte das eigentliche Goldschmiedehandwerk ganz außerordentlich: denn der Staat verlangte 1797 eine Markierung, belegte Goldarbeiten mit einem Zoll und bestimmte, daß die Behörden regelmäßig Haussuchungen vornehmen durften. Die Korporationen, Zünfte wurden unterdrückt, und die Industrie wurde einem dem Fache fremden Zeichner überliefert. Die Harmonie des Entwurfes und der Ausführung entschwand dadurch. Der Reichtum der Vornehmen wurde von der Guillotine verfolgt und beseitigt.

Seit 1755 war der klassizistische Geschmack der vorherrschende. Das Direktorium betonte ihn immer stärker. Das Armband, in der Nähe der Schulter, oberhalb des Ellenbogens und am Handgelenk getragen, wurde das beliebteste Schmuckstück; dann kamen die langen Ohrringe, die Handringe, von denen selbst der Daumen nicht verschont blieb; endlich gehörte die Kette mit einer breiten Platte unter dem Busen zur Schmucktoilette.

J. L. David, der Maler, wurde auch für die Goldschmiede der Herr als oberster Leiter des Geschmackes, und die Architekten Percier und Fontaine, später der Historienmaler Lafitte, lieferten den Edelmetallschmieden die Vorwürfe in einem kalten, etwas langweiligen Stil. Die technische Vollendung der Ziselierung dieses Goldschmuckes — denn Steine und Perlen treten sehr zurück — ist so vorzüglich wie nur denkbar. Seit 1800 beginnt der Schmuck wieder freier zu werden; die Gesetzgebung engt ihn nicht mehr ein. Napoleon bringt die Brillanten wieder zu Ehren. Odiot der Vater (1759—1849) wurde mit Biennais der beherrschende Goldschmied, Nitot der Juwelier des Kaiserreiches. Letzterer wußte den Empiregeschmack mit dem Glanz der Brillanten und dem Feuer der Rubinen auszustatten, so daß der Gold- und Gemmenschmuck immer mehr hinter die Steine und Perlen zurücktreten mußte. Um das Jahr 1807 herrschten diese bereits in bedenklichem Maße. Auf den Festen zu Napoleons Heirat mit Marie Louise trat die Vorliebe für das Funkeln und farbige Leuchten des Schmuckes, dessen Grundmotive realistischer wurden, deutlich hervor. Blattwerk und Blumen sind um 1810 maßgebend, ohne daß deshalb die an der Antike genährten Formen, besonders die Kameen, verschwunden gewesen wären. Niemals war das Diadem so beliebt wie damals. (Abb. 296.) Die Schmuckfreude war besonders in den Jahren 1809—1810 eine ganz unglaubliche. Der kompositionelle Charakter des Schmuckes beruhte auf der Anordnung in der Fläche, man arbeitete ohne Relief. (Blondel.)

Abb. 296. Kostüme aus der Empirezeit. Hochzeit des Prinzen Jérôme und der Prinzessin von Württemberg. Von Jean Baptiste Regnault. Museum zu Versailles. Ausschnitt.

Die Zeit der Restauration brachte den alten, aber verarmten Adel wieder an den Hof und an die Oberfläche der Gesellschaft.

Wollte man repräsentieren, so mußte man es mit bescheidenen Mitteln tun. Deshalb gewannen die Halbedelsteine an Wert und die eigentliche Goldarbeit in schweren, breiten Formen, die diese in ihrer Wirkung heben sollten. Auch Brillanten und andere Edelsteine wurden, da sie nicht in so großer Menge vorhanden waren, in dieser Art montiert.

Da die Freude am Schmuck bereits in der allerletzten Zeit des Empire nachgelassen hatte, so ward es der vornehmen Gesellschaft der Restauration um so leichter, ihn zurückzudrängen, zu erklären, es sei guter Ton, ihn sparsam zu tragen. Die kleinen Halsketten, die Schließen kamen wieder in Aufnahme. Die alten französischen Trachten, wie das angebliche Kostüm der Jeanne d'Arc, brachten eine Toque auf, die mit Steinen und Goldschmuck verziert wurde. Es ist gleichzeitig die Epoche, in der man die Schmuckstücke mit einfarbigen Emailgemälden schmückte und Ketten mit großen und weiten Ringen trug, die mit Blumen auf durchscheinendem Grunde bemalt waren.

Für die Männerwelt fertigte man große Cachets, Berloques verschiedenster Art (chari-vari genannt), Uhrketten, Westen- und Rockknöpfe, Ringe für die Krawatten und goldene Armringe.

Die Juwelierkunst im engeren Sinne des Wortes arbeitete während der zehn Jahre von 1804 bis 1814 durchaus flächenmäßig ohne aufgelegte Teile. Die Ornamente setzten sich zusammen aus griechischen Mustern, wie Palmetten, Bogen, Kleeblättern ohne Einfassung, so daß die Arbeit verhältnismäßig einfach ist. Außer für edle Steine besaß diese Zeit auch noch für die Kameen eine besondere Vorliebe.

Die Meister in der Zeit der Restauration folgten dem Empire; etwa wie Cahier und Biennais, nur machte sich seit 1815 der „englische Geschmack" immer mehr geltend, der seine Quelle aus dem künstlerischen Vermögen der Engländer nahm. Erst das Jahr 1817 bezeichnet einen Wiederaufschwung.

In Frankreich wurde während der Jahre 1819 bis 1830 von neuem Schmuck aus Eisen getragen, der geschmackvoll und billig war.

Man schmückte sich mit Broschen, „boucles" an den Hüten, Armbändern, Täschchen, Börsen, Schnallen usw. von poliertem und fazettiertem granuliertem Eisen. Im Jahre 1823 brachte Bernanda auch Platinschmuck und damaszierte Schmucksachen auf den Markt. Die Koralle war beliebter als jemals. Das Haus Bapst wurde wieder für die Monarchie der maßgebende Lieferant, der es bereits unter der alten Regierung gewesen war.

Die Zeit des Bürgerkönigs Louis Philipp ließ den Hof zurücktreten und den reichen Kapitalisten den Ton angeben. Das Geld begann, seine Rolle als Großmacht zu spielen. Ein solider reicher Schmuck herrschte. Ständig wuchs die Freude an der Verwendung der Pflanze im Schmuck, vor andern der einheimischen Feldblumen, die namentlich das Haus Bapst in besonderer Schönheit darstellte. Seit etwa 1832 eroberten die historischen Moden das Feld.

Fauconnier arbeitete für den Herzog von Angoulême im Geschmack der Renaissance einen Schmuck in Treibarbeit und wurde damit technisch der Regenerator der französischen Goldschmiedearbeit. Kompositionell holten die Künstler sich die Vorbilder teils aus dem Mittelalter, teils aus der italienischen Renaissance, aber aus dem 18. Jahrhundert.

Gegen 1840 lieferten Robin und Ferment-Mevière vornehmlich entzückende Schmuckwerke, in denen die menschliche Figur unter Anregung der Renaissance und unter Verwendung der Arbeiten französischer Bildhauer des achtzehnten Jahrhunderts eine Hauptrolle spielt.

Unter den Schmuckstücken erwarb sich seit etwa 1830 in steigendem Maße das Kollier die Liebe der Frauen.

Während der Revolutionszeit trug man symbolische Darstellungen als Anhänger, unter dem Kaiserreich kriegerische Embleme.

Das war die Zeit des Schmuckes der Janiset und Fornims, die den farbigen Steinschmuck bevorzugten. Dank Beaugrand, Boucheron, Maissin hat die Schmuckkunst in den achtziger Jahren wieder weniger auf den Reichtum der Stoffe als auf edle Formen gesehen. Man wollte auch mittels der Steine realistisch wirken, man wollte die bezeichnende Form und Farbe der Vegetation festhalten und den Glanz der Steine zur vollen Geltung kommen lassen. Allerdings kam man damit zu einem Steinschmuck, der seine Kostbarkeit reichlich aufdringlich zeigte. (Vever.)

Der Prinzregent unterstützte die Goldschmiedekunst außerordentlich. Im Jahre 1855 hatte die Hauptfirma Lemonnaie mit ihrem in Brillanten ausgeführten, realistische

Blume und Blätter nachahmenden Schmuck großen Erfolg. Er basierte auf dem Prinzip des Steinschmuckes.

Nur oder wenigstens vorwiegend noch in den Armbändern kam die Goldarbeit in feiner Ziselierung zur Anwendung. Die Motive boten Ringe, Schlangenglieder u. a. m. Gueyton begann gleichzeitig kleine Werke figürlicher Art zu arbeiten, wie etwa ein Kästchen, auf dessen Deckel eine Frauengestalt auf einer Perle tanzend dargestellt ist. Er war es auch, der um 1855 zu gallo-römischen Nachahmungen ägyptischer Motive die Anregung aus den Museen nahm.

Alexis Falize aber wurde der Hauptträger des auf historischer Kenntnis der Stile beruhenden Schmuckes und der kleinen Kostbarkeiten des Boudoirs.

Er war es auch, der sich zwischen 1860—1865 des fast vergessenen Emails von Limoges wieder annahm und es auf alle möglichen Dinge, wie Medaillons, Ohrringe, Flakons, Bonbonnieren, Armbänder usw. anwandte. Er besaß ein außergewöhnliches Geschick, das Gold in allen Nuancen und die glänzenden Emails, die Perlen, die Steine nach ihrer Farbe gleich einem Maler zu verwenden. Mit dem Email kam auch die eigentliche Goldarbeit wieder in höherem Maße zur Geltung, unstreitig zum Vorteil der künstlerischen Entwickelung. Sehr beliebt waren Broschen, Armbänder mit einem grünen oder blauen Grund in durchsichtigem Email, das den guillochierten Untergrund durchschauen ließ, auf dem Rosen oder Weintrauben in Perlen aufgelegt waren. Die Emailmalerei entwickelt sich bald zu der Fähigkeit, wieder ganze Gemälde, z. B. nach Fromentin wiederzugeben und das Fensteremail zu verwenden. (Havard.)

Die Mode der Renaissance brachte noch mehr die feine Goldarbeit neben dem Email zu Ehren, so daß sie in dieser Hinsicht nur gut eingewirkt hat. Die kleine figürliche Plastik wurde weiterhin in hohem Maße angeregt, und Froment-Maurice liefert in der Mitte der fünfziger Jahre schon sehr reizvolle Werke dieser Art an durchaus selbständig erfundenen, in echt französischem Geschmack erfundenen Anhängern. Das berühmteste dieser Art war das Stück mit der Toilette der Venus.

Auch auf die französische Goldschmiedekunst übte die Sammlung Campana mit ihren wunderbar feinen griechischen, römischen und etruskischen Goldarbeiten tiefgehenden Einfluß aus, so daß wir von einer neugriechischen Mode zu sprechen in der Lage sind. Dazu kamen 1868 die Silberfunde aus Hildesheim, die Christofle reproduzierte. Der Hauptmeister in der Behandlung dieser griechisch-etruskischen Art war Fontenay (1882—1887), neben Castellani in Italien unstreitig der erste Meister auf diesem Gebiete. Fontenay ruhte nicht, bis er auch die delikaten Filigrane, diese mikroskopisch feinen Granulationen, wiederzugeben imstande war. Damit verband er prachtvoll geschnittene Gemmen, die namentlich in kleinen nackten Figuren ganz außerordentlich Vollendetes zeigen.

Seit der Mitte der sechziger Jahre scheinen sich zuerst orientalische, indisch-siamesische Einwirkungen Geltung zu verschaffen, vielleicht zu einem Teile durch die großen Aufträge von dort her nach Frankreich veranlaßt.

Gegen das Jahr 1865 löste die englische alle andern Moden ab. Das sportliche Interesse wuchs außerordentlich. „Dès lors," heißt es, „tout devint hippique".

Die Ausstellung von 1867 gab ein überaus glänzendes Bild von der technischen Vollendung der französischen Goldschmiedekunst, aber auch von dem unablässigen Ansturm aus der Vergangenheit, ohne daß deshalb die Fähigkeit der Adaption der französischen Goldschmiede in Abrede gestellt sein soll. Der Stil Ludwigs XVI. ist bereits seit 1861 erkennbar, und ägyptische Überlieferungen greifen seit der Eröffnung des Suez-Kanals machtvoll ein. Mit dem Glanz des zweiten Kaiserreichs wetteifert der prachtvolle Glanz der französischen Goldschmiedekunst.

Von dem eigentlichen Silbergeschirr der Louis XVI.- und der Empire-Zeit ist außerordentlich wenig erhalten. Bis etwa 1730 hält die eigentliche Rokokozeit an. Unter Thomas Germains Hand beginnt der allgemeine Umriß maßgebend zu werden, die Verzierung mit mattiertem Ornament auf poliertem Grunde ist ziemlich einfach. Die Gesamtanlage der Geschirre wie die Auszierung wird natürlich in steigendem Maße und entsprechend der ganzen Kunstentwickelung auch in diesem Falle der antiken Kunstsprache entlehnt.

Jedenfalls gewann die französische Goldschmiedekunst auf diesem Wege wieder ein besseres Verständnis für die Grundbedingungen des Aufbaus von Metallarbeiten. Die Ausführung der guten Arbeiten zeugt überall von dem durchgebildeten Geschmack der französischen Edelschmiede wie von der tadellosen technischen Durcharbeitung. Sie sucht Einfachheit der Formen in der Komposition und Ruhe in der Anordnung der Dekoration sich zu eigen zu machen und beides den modernen Anforderungen bei der Einzelbildung der Geschirre zu verbinden, wünscht aber auch durch die Verbindung mit den reichen und tiefen Farben des Kristalls einen Eindruck der Pracht zu erreichen.

Die zierlichen Salzfässer in blauem Kristall sind mit mattem Silber montiert. Die Tafelaufsätze erhalten durch diese Verbindung von gefärbtem Glas und Edelmetall eine seltene Schönheit und Eleganz, wie etwa, wenn eine Fontäne in der Form eines Obelisken errichtet wird, dem zwei Vasen als Begleiter dienen und um den sechs Weingläser nach Art kleiner Bottiche in ziseliertem Silber eingelassen sind. (Lessing.)

Man begann aber eigentümlicherweise zu glauben, daß das Silber überhaupt nicht ganz der Zeit entspräche, und bevorzugte deshalb die Bronze für große Aufsätze, während das Gebrauchssilber dem Porzellan weichen mußte, so daß die Edelschmiedekunst allmählich auf Bonbonnieren, Etuis, Flakons, Tabaksdosen u. a. m. zurückgedrängt wurde, die aber eifrig von der Gesellschaft aufgenommen und auch reichlich gebraucht wurden. Die Formen sind im großen und ganzen einfach, denn auch hier nahm man den Dekor von der Antike. Die kleinen Malereien in Email, noch mehr in Porzellan, geben Porträts wieder, kleine Genreszenen u. a. m. — wie einst. Die Gesellschaft, die Damen und Herren, die diese kleinen Arbeiten in die Hand nahmen, glich nämlich insofern der Rokokozeit, als Liebeslust und Liebesleid ihr nicht fremd geworden waren, wenn auch das Gewand mannigfachen Wechsel erfahren hatte.

In den späteren Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts fiel auch die Edelschmiedekunst der Industrie, dem maschinellen Betrieb anheim, da man die Zuckerschalen, Salzfässer usw. stanzte. Die erste Folge war die Konzentration der Tätigkeit in Paris, und die zweite ein künstlerischer Niedergang, der unter Louis Philipp den Höhepunkt erreichte.

Und die Gewandung? Unter Ludwig XVI. hatte sich die Bescheidenheit in der Ausschmückung der Kleidung noch gesteigert, die sich zwar nicht in der Zusammensetzung, aber im Schnitt durch die Nachahmung fremder, besonders der englischen Moden änderte. Man trug den offenen Frack, der sehr ähnlich dem Überrock und mit einem Kragen besetzt war. Die Farben waren ernster, dunkler geworden; die beliebtesten Stoffe waren Sammet, Tuch und Wolle, nur im Sommer bevorzugte man Nanking und Zwillich. Den Degen legte man zum Frack nicht an. Den Schaftstiefeln blieb man bis in die Revolutionszeit treu.

Seit 1781 begann Marie Antoinette, in der Zurückgezogenheit des Trianon zuerst die einfache englische Tracht zu wählen.

Noch von der ersten Zeit Marie Antoinettes schreibt du Quicherat: Man stellt sich schwer vor, ein wie großer Apparat zu der grande tenue gehörte. Die Röcke erreichten damals ihren größten Umfang, man trug sie bis vier und fünf Meter weit. Den Stoff bedeckte eine Unmenge von Schleifen, Bunden, Blumen und Früchten, Bauschen von Gaze, gezogen in die Länge und Breite und in die Quere, ohne die Falbeln, ohne die Reihen von Perlen oder Steinen zu zählen. Deshalb konnte auch der Preis einer Robe ein Vermögen betragen.

Die Weste mit langen Schößen kommt auf, die Ähnlichkeit mit einer oben von der Taille herab zerschnittenen Robe hatte, die Polonaise, ein abgestutzter und aufgenommener Rock, so daß an den beiden Seiten und rückwärts der Stoff flügelähnlich aufliegt. Beliebt war auch die Anglaise oder der weite Überrock, der Levite, oder der gegürtete Morgenrock.

An Stoffen bevorzugte man klare, leichte, hellfarbige, so daß die Kleidung gewichtlos war wie nie zuvor. Von Flor sind anjetzt die neuesten Modestoffe in Frankreich, die buntgestreiften, als weiße mit breiten rosa, gelben, grünen oder blauen Streifen, doch sind sie auch mit Silber gemischt oder bunt geflammt.

Natürlich nahm der kleine Bürgerstand an diesen Moden wenig Anteil.

Das Direktorium schuf eine Gesellschaft, die sich überall, nicht nur in den Salons traf. Sie setzte die Frau auf den Thron der Venus, von wo sie frei aller Rücksicht herrschte. Die ganze Taktik ging darauf hinaus, das Verlangen wachzurufen und es zu befriedigen. Die öffentlichen Bälle wurden Mode. Hier erscheinen zuerst die griechischen Tuniken.

Damals tauchten auch die Merveilleusen und Nymphen auf, junge Frauen, gekleidet in lange, durchscheinende Gewänder mit nackten Armen und Brüsten. Die jungen Männer kleideten sich in ein kleines Wams, einen Rock mit zwei großen Schößen, ein Beinkleid von Tuch in der Farbe von sämisch Leder, kleine Stiefel, ein Halstuch, in dem sie „ertranken“. Der Rock ist gewöhnlich von tiefem Braun oder Blau mit schwarzem Kragen und metallenen Knöpfen geschmückt. Dazu gehört ein kleiner, dicker Stock, „ein Augenglas, groß wie eine Untertasse, und Haare frisiert wie kleine Schlangen.“

Auf die Coiffure setzten die Frauen eine Art Kinderhut. Das Halstuch (fichu) wurde nachlässig um den Kopf und Körper gelegt, ein kleines Taschentuch nahm man in die Hand. (Buß.)

Ende des Jahres 1795 schreiben die Modejournale den Damen vor: Keine Unterröcke und ein Kleid aus feinem Linnenstoff, das nur nach vorwärts wenige Falten wirft, tief ausgeschnitten, hoch unmittelbar unter dem Busen gegürtet, rückwärts gegen die Schultern stark zusammengezogen, im Rücken rund und schmal geschnitten, kurze gefütterte Ärmel. Abb. 297. In dem Bertuchschen Modejournal vom Jahre 1796 lesen wir als charakteristisches Beispiel für jene gräzisierende, auf das Ausprägen der Körperformen bestimmte Tracht die Beschreibung einer Toilette, in welcher Madame Taillien im Salon erschien: Das Kostüm der reizenden Cabarrus-Taillien war in der Tat sehr einfach — eine weiße Musselindraperie, eine Tunika von neuestem Ausschnitte, nachlässig bedeutend über die schönen Formenumrisse geworfen, die sich überall so deutlich als möglich ausdrückten, eine schwarze Perücke, hell aufgekräuselt, als wenn vor einer Stunde ein Schwamm darüber geführt worden wäre, und ein Schal Couleur Fifi oder Schengelb.

Die Pantalons sind in der französischen Revolution tatsächlich bereits Allgemeinheit geworden; denn die „Sansculotten", die Langbehosten, so im Gegensatz zu den Vornehmen mit kurzen Culottes genannt, trugen diese Sitten überall hin, wo die Revolution aufgenommen wurde. Mit den weiter werdenden langen Hosen verschwinden übrigens allmählich die Schaftstiefel.

Die Moden wechseln von 1795 bis 1799 so stark unter dem Einfluß des Altertums und des Orients, daß wir im einzelnen hier nicht folgen können.

Abb. 297. Madame Récamier. Von François Pascal Gérard. Im Louvre.

Unter dem Konsulat trugen die Damen einen außerordentlich feinen Rock von indischem Perkal, mit halber Schleppe und rund herum mit Spitzen besetzt. Die Taille war von Seide, abgelöst nach der Art eines Spenzers, die Ärmel waren mit Festons garniert, um den Hals legte sich eine Spitzenkrause, auf dem Kopf trug man eine schwarze sammetne Toque mit zwei weißen Federn, um die Schultern legte man einen schönen Kaschmir-Schal. Man nahm das Haar in Massen zusammen, in Haarlocken, die auf die Stirn herabfielen. Auch der Tituskopf war noch in Mode geblieben.

Unter dem Kaiserreich gab zuerst Josephine den Ton an. Als Regel galt für sie, stets die Kleiderfarbe zu wählen, die dem Raum, in dem sie empfing, entsprach. Sie bevorzugte weiße Roben aus indischem Musselin, mußte aber auf Wunsch des Gatten, der die einheimische Seidenindustrie heben wollte, Lyoner Seide tragen. Trotzdem wandte sich die Mode der Frauen noch immer einer möglichst leichten Gewandung zu. Man ging mit fast bloßen Armen, offenem Halsausschnitt bis zu runden Schultern, den kleinen Fuß in einen seidenen Schuh gezwängt. Die Männer begnügten sich bei aller Kälte mit einem kleinen Rock. (Fischel-Boehn.)

Von 1806 bis 1809 verlangte die Mode wieder außerordentlich viel Schmuck, Ringe, lange Goldketten, Armspangen, Perlenkolliers in den Haaren, lange, kostbare Haarnadeln, Diademe, reich verzierte Kämme — seit 1810 mied man geradezu den Schmuck.

Die farbenreichen Moden wechselten auch von 1805 bis 1814 in Paris ganz außerordentlich oft. Nur ein Stück der Kleidung gab man nicht wieder auf, den Kaschmir-Schal.

Unter der Restauration spielte wieder eine besondere Rolle die weiße Musselinrobe; Kleider und Unterkleider trug man von Perkal, Kragenmäntel von weißem Krepp, dazu wenig Schmuck, höchstens einen Ring; nur bei großen Empfängen suchte man sich, soweit es die Vermögenslage gestattete, mit Perlen, Granaten, Topasen, Diamanten zu schmücken. Künstliche Blumen zierten die Haartracht, die kunstvoll in kleine Löckchen gelegt war, die auf der Stirne und an den Schläfen festgeklebt wurden; am Hinterkopf wurde gegen den Nacken das Haar auf- und festgenommen.

In der Zeit der Restauration suchte der Hof zwar das Kostüm des ancien régime wieder herzustellen, aber der Erfolg war sehr beschränkt. Der Versuch setzte sich nur durch, wo widerspruchslos der Hofmarschall und sein Schemata bestimmten. Auf den Einladungen zum Hofball stand der Vermerk: „Anzug: Schuhe und Strümpfe.“ Das bedeutete also wieder die Seidenstrümpfe bis ans Knie, zur alten Culotte, der seidenen Kniehose. Die Julirevolution hat dann auch über sie triumphiert; etwa seit 1832 siegten auch auf höfischen Bällen die langen Pantalons, die längst das allgemeine Beinkleid geworden waren.

Seit den Jahren 1830/35 begannen die französischen Damen wieder, in Rivalität mit den Engländerinnen zu reiten. Sie bevorzugten als Reitkostüm einen Tuchrock und ein (ärmelloses) Mieder von Battist, um den Hals eine Krause, wie einen großen Schlips, und kleine Schaftstiefel.

In den ersten Jahren des zweiten Kaiserreiches blieben die Moden wie um 1850. Die Kleiderröcke waren weniger bauschig, man trug Taillen à la vierge` mit Spitzengarnituren, Blumen und anderen leichten Auszierungen, die die Kleidung sehr zierlich erscheinen ließ. Die Farben der Stoffe variierten natürlich unendlich. Später verlangte die Mode die etwas kürzer gehaltenen Taillen, aber die Kostüme der Frauen blieben nichtsdestoweniger sehr elegant im Schnitt. Die Haartrachten, die Hüte, Hauben, Strohhüte harmonierten außerordentlich mit den Toiletten, sie waren in der Aufmachung weder zu breit noch überlastet.

In der zweiten Periode Napoleons III. kam die Krinoline wieder zur Herrschaft, (Abb. 298), die erst gegen Ende der kaiserlichen Herrschaft verschwand und den enganliegenden Roben den Platz räumte. In dieser Zeit beginnt auch der Fächer, durch Malerei und Schnitzerei eine höhere künstlerische Ausbildung zu erhalten. Seit 1870 bringt man allmählich die alten Zeichnungen, die alten Stoffe, die alten Spitzen von neuem zu Ehren.

Abb. 298. Kaiserin Eugenie. Gemälde von Franz Xaver Winterhalter.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Siehe Seite 480.)

Die Fächer weisen in der Zeit Ludwigs XVI. einen bedeutenden Rückschritt gegen früher auf.

Er wird mehr und mehr, wie in Ostasien, ein Gebrauchsgegenstand der großen Masse, während er bisher nur ein solches der eleganten Welt gewesen war; dementsprechend wird auch seine Ausstattung künstlerisch weit armseliger und handwerklicher als früher, das Gestell dünn und langbeinig, zumal gegen das Ende dieser Periode; das mit der unkünstlerischen, in dieser Zeit sehr ausgebreiteten Metallflitterdekoration überladene Blatt verkleinert sich zusehends. Noch mehr treten diese unerfreulichen Erscheinungen im Empire zutage. Als charakteristisches Zeichen dafür, wie sehr die Kunst damals, nicht zu ihrem Vorteil, von der gewaltigen Zeitgeschichte in Abhängigkeit geriet, haben wir die sog. politischen Fächer zu erwähnen, die allerdings durchgängig mehr historisch interessant als künstlerisch auch nur genügend sind, zumal jetzt für die auf ihnen angebrachten Darstellungen statt der Malerei die billigeren Reproduktionsverfahren angewendet werden. So besitzen wir Assignatenfächer, dann einen höchst interessanten mit den nur gegen das Licht gehalten sichtbaren Bildnissen Ludwigs XVI. und seiner Familie, einen mit dem Testamente des genannten Herrschers, einen anderen mit den Schreckensmännern der französischen Revolution, einen weiteren mit der Abbildung Napoleon Bonapartes, des triumphierenden Konsuls usw. (Pabst 1891.)

Für die männliche Kleidung war seit den sechziger Jahren der schwarze Frack mit hellem Beinkleid und genusterter Weste nebst hohem Hut das Galakleid geworden.

Wir sprachen von Spitzen. Die Tätigkeit auf diesem Gebiete trat allerdings gegen früher stark zurück, aber sie darf doch innerhalb der ganzen Entwickelung nicht übergangen werden.

Kleine Sternblümchen, oft sogar mit Tupfen, bilden den Hauptschmuck der Spitzen. Die eigentlich bezeichnende und organische Weiterentwickelung besteht darin, daß Leichtigkeit und Duft, die bisher den Spitzen als Enden der Kleidung eignete, sich jetzt über breite Teile der Kleidung erstrecken. Kopf- und Halstuch, Krawatte, Schärpe werden ihrer ganzen Ausdehnung nach so leicht und duftig wie möglich gehalten. Damit geht aber der Grundcharakter der Spitze verloren; denn man wird im Gegenteil große leichte Flächen naturgemäß etwas kräftiger einsäumen, um sie nicht überhaupt künstlerisch formlos zu machen. Daraus erklärt sich auch das Vordringen der Aufnähspitze sowie die Ausbildung und maschinenmäßige Herstellung des Tülls.

Werfen wir noch einen Blick auf kleinere Ausstattungsgegenstände, die wir durch die Jahrhunderte hindurch verfolgt haben, so fällt unser Auge auf die zierlichen Bücher in den kleinen Bücherschränken.

Der rote Maroquineinband der Rokokozeit bleibt nach wie vor der Liebling der Gesellschaft, auch die zentrale Anordnung der Ornamente und deren Umrahmung bleiben herrschend, so daß die stilistische Entwickelung in den Louis XVI.-Stil und schließlich in das Empire ausläuft. Der heitere Schwung der Linien beruhigte sich, antikisierende Ornamente mischen sich mit den überkommenen. Die solide, vor mühseligen Arbeiten nicht zurückscheuende Tätigkeit des Buchbinders bleibt auch der Zeit Napoleons erhalten.

Es war im Jahre 1852, daß Ingres, der berühmte Maler, in einer Sitzung der Akademie der Künste die Worte aussprach: Jetzt will man die Industrie der Kunst beimengen, das Handwerk der Kunst verbinden, das dürfen wir nicht dulden! Jeder bleibe an seinem Platze, und die Industrie (Kunsthandwerk) soll sich nicht auf den Stufen unserer Schule niederlassen, im wahren Tempel Apollos, geweiht einzig der Kunst Griechenlands und Roms.

Der Inhalt dieser Äußerungen richtet sich gegen Viollet-le-Duc, den berühmten Erforscher der mittelalterlichen Kunst Frankreichs. Dieser hatte klar erkannt, daß zwischen den Kunstwerken und den Ansprüchen einer jeweiligen Kulturschicht Beziehungen bestehen, die unlösbar sind, und daß ein jeglicher Teil an einem Kunstwerk, gleichgültig, ob er der hohen oder der angewandten Kunst angehöre, mit der größtmöglichen Sorgfalt vollendet werden müsse. Viollet-le-Ducs Forderungen kamen dem stets vortrefflich arbeitenden französischen Kunstgewerbe sehr zustatten, denn es stiegen dadurch die Anforderungen der Käufer wie auch das Verständnis für eine in sich jeweilig abgeschlossene Raumausstattung, ohne daß man freilich immer das künstlerische Ganze im Auge behalten hätte. Denn ohne die Formen fremder Zeiten zu untersuchen, werden sie heute, schrieb man um die Mitte des 19. Jahrhunderts, von dem Architekten einfach verlangt. Ein moderner Geschmack, der aus der Neigung für das kleine Vielerlei, aus dem Mangel an künstlerischer Kritik herrührt. Nicht zufrieden, ein Kind des 19. Jahrhunderts zu sein, verlangt man, in der Wohnung die Portiken von Pompeji, einen Speisesaal in der Manier Henri II., einen Salon Louis XIV. und ein Boudoir Louis XV. zu besitzen. Und bei näherem Zusehen ist alles falsch, Imitation.

Die Pariser Weltausstellung vom Jahre 1867 klärte über diese Irrtümer auf. Sie brachte als Bestes neben dieser Erkenntnis den japanischen Einfluß. Was damals vorbereitet wurde, wurde durch die Ausstellung von 1878 vollendet.

Betrachten wir zuerst die Keramik, die Steingutware. Die Franzosen verwenden das Steinzeug einerseits zur Herstellung von einfachen Gefäßen, Töpfen, Schalen, Eimern, über die man die verschiedenfarbigen durchsichtigen Überglasuren fließen läßt. Weit interessanter sind aber die plastischen Werke, die von Jean Carries als erstem geliefert wurden. Er stellte zuerst 1889 aus und wurde damit der Vater der heute so entwickelten, modernen plastischen Keramik. Carries hat fast niemals den ganzen Menschen dargestellt, mit Ausnahme eines bestellten Reliefs, auch niemals den nackten. Er hat nie in Marmor gearbeitet. Für ihn fing der Mensch mit dem Kopfe an und hörte mit dem Kopfe auf.

Carries ist, schreibt Borrmann, einer der wenigen modernen Bildhauer gewesen, die als Menschen an erster Stelle Psychologen, als Künstler Physiognomiker sind. Nur die Züge des Menschen, sein inneres Leben interessierten ihn, nicht seine äußere Erscheinung. Er strebt überall das Plastische mit dem Malerischen durch eine Patinierung, nicht durch Färbung zu vereinigen. Ein malerischer Schimmer der Oberfläche soll das Auge sinnlich reizen, die der Künstler deshalb doppelt ruhig verlangen durfte, als die Unmöglichkeit, abstehende Teile zu brennen, zu einer echt plastischen Geschlossenheit der Anlage führt. Die über das ganze Werk sich ergießende Glasur verleiht den Werken eine Weichheit, die alle besonderen Eigenheiten der Bildhauerarbeit klar hervortreten läßt, um so mehr, als das Korn des Steinzeuges die Porosität der Haut wiedergibt. Carries bevorzugt die gelblich-braunen Töne, die aufs feinste abgestuften grauen und grünlichen Glasuren. Er blieb bis heute der originellste Bildner im Steinzeug.

Gleichzeitig versuchte man, das grès flammé herzustellen und namentlich das so schwierige Kupferoxyd der Chinesen auf das Steinzeug zu übertragen.

Zugrunde liegt ein koloristisches Experiment, das in maßgebender Weise vom Zufall abhängig ist. Dies hat einer der Führer auf diesem Gebiete, Delaherche, zu klarem Ausdruck gebracht. „Mehrere meiner Arbeiten", sagte er zu einem ihn in seiner Werkstatt bei Beauvais besuchenden Kunstfremde, „die ich verworfen hatte als nicht würdig, einen Platz unter meinen Erzeugnissen zu behaupten und meine Signatur zu tragen, waren tatsächlich bemerkenswert. Unter der Einwirkung des Brandes waren reiche und phantastische Farbentöne entstanden, und ich hatte oft Mühe, dem Drängen von Liebhabern zu widerstehen, die von der erzielten Wirkung entzückt waren. Aber das ist keine Kunst."

Auf der anderen Seite dagegen ist Delaherche auch viel zu sehr Keramiker, um nicht den Wirkungen des technischen Prozesses warm das Wort zu reden: „Solche Wunder können diese 1200 Grad Hitze zuwege bringen! Welcher Triumph, wenn man so glücklich ist, ein schönes Stück zustande zu bringen, vollkommen und zufriedenstellend bis ins kleinste sowohl wie als Ganzes. Ich versichere Sie, man fühlt sich reich belohnt für alle Mühe, denn auch der Pinsel des geschicktesten Koloristen ist nimmer imstande, die Glut und Leuchtkraft, die Tiefe und Farbenpracht dieser Emails zu erreichen." — Diesen reichen, geflammten Glasuren werden einfache, natürliche Pflanzenmotive beigefügt.

Alexandre Bigot hat sich um die moderne französische Keramik das Verdienst erworben, die Kristallglasuren auf das Steinzeug übertragen und die Neuerung gleichzeitig industriell verwertet zu haben.

Namentlich fertigte Bigot Fliesen zu Wandbekleidungen und Kaminlaibungen, deren Oberflächen beim Schein des Feuers mit ihren glitzernden, gleichsam Funken sprühenden Kristallkörnern äußerst reizvoll wirken. In diesen und ähnlichen Arbeiten zeigt sich Bigot sowohl nach der keramischen wie nach der chemischen Seite als ein hervorragender Techniker. Selbst schwierige und seltene Farbenschattierungen, die man geneigt ist, für Zufallsprodukte zu halten, gelingen bei Wiederholungen, können mithin Gegenstand einer Bestellung werden. Bigot bietet unter den Keramikern Frankreichs ein besonders lehrreiches Beispiel dafür, wie erfolgreich sich das Zusammenwirken von künstlerischem Unternehmungsgeist und gründlicher technisch-wissenschaftlicher Vorbildung gestaltet. (Borrmann). Seine Arbeiten führen zur Baukeramik über.

Der Meister dieser Technik ist E. Müller (Paris) und der erste Künstler, der das Steinzeug als Plastiker in die Architektur überführte, Alexandre Charpentier, dessen großes Relief „Die Bäcker" 1895 ausgestellt wurde. Der berühmte Relieffries schreitender Krieger aus Susa gab das Vorbild, insofern als auch Charpentiers Werk aus farbigglasierten Backsteinen aufgemauert wurde, so daß die Mauerfugen gleichmäßig über die Figuren und den Reliefgrund hingehen. Die klare Komposition wird in ihrer Wirkung leider durch geflammte, etwas ver-

schwommene Glasuren beeinträchtigt. Die umfangreichste Arbeit dieser Art, die in Frankreich je geliefert worden, ist der von der so außerordentlich vielseitigen Nationalmanufaktur in Paris in emailliertem Steinzeug hergestellte Wandfries an der Westfront des großen Kunstpalastes an der Avenue d'Antin.

In den Champs Elysées ist sogar ein ganz in Steinzeug ausgeführter Monumentalbrunnen nach Entwürfen von Sandier aufgestellt, den Borrmann beschreibt. Eine Säule mit einem Reigen tanzender Mädchen in Relief erhebt sich inmitten eines von Pfeilern getragenen Beckens und trägt eine von einer Vase bekrönte Schale. Dieses Mittelstück wächst aus einem kreisförmigen Bassin mit kleineren muschelbesetzten Becken heraus, um welches sich wiederum größere, im Sechspaß geformte Becken, zwischen ihnen Pfeiler mit Vasen und kleinere, runde Becken in den Winkeln, gruppieren. Rand und Boden derselben belebt allerlei Getier und Gewächs, Krebse, Schildkröten, Fische, Muscheln und Wasserblumen. Durchweg herrschen lichte, steinfarbige Glasuren von mattem Glanz vor, mit bläulichem Anflug, ohne kräftige Akzente, wie sie das geflammte Steinzeug so gern hergibt. Man hat in Sèvres sogar daran gedacht, ein ganzes Bauwerk in geflammtem Steinzeug zu errichten, wie denn in Paris tatsächlich Fassaden in Steinzeug ausgeführt werden.

Frankreich geht jedenfalls in der Verarbeitung und Verwendung des Steinzeuges kühn voran und zwar auf allen Gebieten, auch im Lüsterdekor, der allerdings mehr mit den Fayencearbeiten als mit dem Steinzeug verbunden wird. Die alten Lüsterfayencen der Renaissance hatten zur Nacheiferung angereizt. Im Jahre 1889 stellte Clément Massier bei Cannes die ersten modernen Lüsterfayencen her.

Früher bestand der goldglänzende und leicht irisierende Lüster aus einer einem Anhauch ähnlichen zarten Schicht, die sich von der weißen Zinnglasur abhob; Massier aber geht mit der der modernen Keramik eigenen Neigung für gebrochene, matte Abtönung darauf aus, schon den Grund selbst durch Rauchfeuer in gebrochener Grundstimmung zu halten. Der metallische Lüsterglanz läßt sich wiederum durch Stumpfmachen einzelner Partien mildern; man erreicht dieses durch ein Ätzverfahren, in anderen Fällen schon dadurch, daß man den zarten Lüster auf farbigen, den Metallglanz dämpfenden Untergrund aufbringt. Der nahezu farblose Perlmutterlüster, auf farbigen Lüster gebracht, erzeugt irisierenden Schimmer.

Dieser moderne Lüsterdekor kann wesentlich reicher als früher dadurch gestaltet werden, daß durch Mischungen und Differenzierung der Stärke des Brandes verschiedene Töne und Farbenwerte erzielt werden; auch ist man imstande, mehrere Lüstertöne übereinanderzulegen und teilweise wieder wegzuätzen. Die glänzendste Wirkung wird mit dem aus dem Kupfer entwickelten Rubinlüster gewonnen.

Abb. 299. Altes und neues Hartporzellan von Sèvres. Nach einer Photographie von „Kunst und Handwerk".

Endlich sei der vortrefflichen Versuche gedacht, die in Frankreich mit der alten Kobaltmalerei gemacht sind. Die beiden Cazin haben Teller, Vasen u. a. m. mit Pflanzen- und Tiermotiven in moderner Stilisierung versehen, die in energisch naturalistischer Behandlung teils in der Fläche liegen und bemalt sind, teils auf dem Körper der Gefäße modelliert sind.

In Sèvres, dem leitenden Institut, hat man aber nicht nur dem Steingut eingehende Aufmerksamkeit geschenkt, sondern auch dem Porzellan. Die alten Verfahren wurden vollständig verbannt und statt ihrer die moderne Unterglasurmalerei, der Scharffeuerdekor über der Glasur und der Emaildekor auf Hartporzellan eingeführt. Vornehmlich nahm man auch wieder die altheimische Porzellanplastik auf. (Abb. 299.)

Grundsatz bei der Verzierung der Gegenstände wurde es auch in Sèvres, daß das edle Material nicht verdeckt, sondern nur geschmückt werden sollte.

Abb. 300. Mittelgruppe des Tafelschmucks „Das Schärpenspiel". Von A. Léonard (Sèvres). Nach einer Photographie von „Kunst und Handwerk".

Sèvres verwendet lediglich Pflanzenmotive dazu, deren steife und etwas zimperliche Zeichnung getadelt, während die sehr reich entwickelte Palette überall gelobt wird. Auch beim Porzellan werden die farbigen, übereinanderfließenden Glasuren herangezogen, so daß eine untere geflammte Kupferglasur und eine obere blaugrüne teilweise einander decken, teilweise weggeätzt sind.

Von wunderbarer Schönheit, des alten Ruhmes würdig sind die Werke der keramischen Kleinplastik. Das reizvollste Werk scheint auch heute noch der Tafelaufsatz „Das Schärpenspiel" (Abb. 300) von A. Léonard zu sein, ein Reigentanz von fünfzehn in drei Gruppen verteilten jungen Mädchen, die, in langfließende, hochgegürtete Gewänder gehüllt, in ruhigen, fast nur gleitenden Bewegungen nach Art der Schleiertänzerinnen dargestellt sind. (Lehnert.)

Auf allen Gebieten der modernen Keramik hat sich also Frankreich einen besonders hervorragenden Platz erworben.

Am besten werden wir im Anschluß hieran die Fayencearbeiten Hollands und Belgiens besprechen, da diese Länder auch heute noch in mannigfachen Beziehungen zu Frankreich stehen. Hier sei zuerst des alten Delft gedacht, wo seit 1876 auf der Basis der noch bekannt gebliebenen früheren Praxis die Kobaltmalerei des 17. Jahrhunderts wieder aufgenommen wurde. Vornehmlich werden hier die dekorativen Fayencemalereien auf Wandplatten und Fliesen gemalt, die uns Landschaften, Städteansichten in oft sehr gefälliger, flotter Malerei bewundern lassen. Es wird übrigens keineswegs einzig blau in blau gemalt, sondern auch braun in braun. Ganz im modernen Genre mit Verwendung dunkler Farben unter durchsichtiger Bleiglasur arbeitet die Fabrik von Rozenburg im Haag, doch entbehrt die Gattung wegen ihrer Buntheit und des oft überladenen Dekors eines echten keramischen Charakters. Eben dieselbe Fabrik liefert in einer dem Porzellan verwandten Masse papierdünne Kruken, Flaschen mit langen, Hals und Körper verbindenden Henkeln, deren Stöpsel geschweifte und gedrehte Bildungen aufweisen, und deren Dekor merkwürdig zerfaserte Pflanzen zeigt, auch Tiere, namentlich Vögel, offenbar in freier Nachahmung ostasiatischer Arbeiten.

Eine ganz besondere Vollendung hat in Frankreich die künstlerische Durchbildung der Gläser erhalten. Es werden alle möglichen Kunstgläser geliefert, und in einer Verzierungs-

Abb. 301. Ziergläser. Von Emile Gallé in Nancy. Aus dem Hohenzollern-Kunstgewerbehaus in Berlin.

art steht Frankreich an der Spitze: mit den in Nancy hergestellten Galléglässern. (Abb. 301.) Die kleinen chinesischen Tabakfläschchen mit mehrfachem geschnittenem Überfangglas gaben dem Meister die äußere Anregung; die innere die Art und Weise, wie die Japaner die einzelne Blume künstlerisch verwerteten. Emile Gallé wählte den Weg, den Pflanzen selbst die Elemente für seine plastischen Vorwürfe an ornamentierten Töpfer- oder Glasstücken zu entlehnen. Früchte, Reben, Wassermelonen liefern dem Künstler in gleicher Weise ihre naturgetreuen Formen. Weder begrenzte Einbildungskraft noch schrankenlose Stilisierung herrscht in seinen Werken, sondern eine klare, freie, immer sichere, im höchsten Grade persönliche Auffassung. (Fourcaud.)

Seine Technik besteht in einer komplizierten Überfang- und Einlegearbeit verschieden gefärbter Glasmassen, aus denen dann mit einem seltenen Feingefühl für den Charakter der Blume diese herausgeschnitten wird. Um die entsprechenden Töne zu erhalten, mischt er in mühsam ausprobierten Verhältnissen zu seiner Emaille Kobalt-Oxyd, Eisen, Kupfer, Bioxyd, Mangan. So kommen noch nicht hervorgebrachte Töne zutage: Blaurot-Grünorange, Purpur-Veilchenfarben und fahle Farben von verschiedenen Stärken. Der besondere künstlerische Wert dieser Werke beruht überdies noch darin, daß jedes Glas eine individuelle Leistung ist, da nur Handarbeit in Frage kommt.

Überallhin in der Welt ist Gallés Einfluß gelangt, ohne daß bisher die Nachahmer die innere und äußere Vollendung der Werke des Meisters hätten erlangen können, wenngleich Daum Frères, ebenfalls in Nancy tätig, dem berühmten Erfinder ständig näher kommen. Daums besonderes Arbeitsgebiet sind Landschaftsbilder, die er ausschneidet, und figürliche Darstellungen, die vornehmlich auf Lampenschirmen, von unten her durch eine elektrische Lampe beleuchtet, sehr effektvoll wirken.

Daß Frankreich in allen übrigen Techniken der Glasmacherkunst sich auszeichnet, sei nur nebenher bemerkt; vornehmlich wird der Kristall- und Gemmenschnitt gepflegt.

Die Fabrik Baccarat hat für Kristallarbeiten sich einen derartig hohen Rang zu erobern gewußt, daß sie als die erste unter allen bezeichnet werden darf. Auch in dieser Technik wird der wiedererwachten Farbenfreude durch Überfanggläser Rechnung getragen. Leider übertreibt die genannte Fabrik nicht selten die Geschicklichkeit im Glasschnitt und zerlegt die Flächen zu stark, so daß eine ausgesprochene Unruhe entsteht.

Im allgemeinen halten sich die Franzosen sonst überall von dem Zuviel zurück, vor allem in der Formbildung; Entgleisungen sind auch hier und zwar, wie geurteilt wird, unter Anlehnung an die altdeutschen Gläserformen des 17. Jahrhunderts vorgekommen.

In Belgien, dessen hier sofort Erwähnung getan sein mag, hat vornehmlich die Fabrik Val-Saint-Lambert durch Farbenüberfang und Brillantschliff sich Ansehen erworben.

Da Belgien überhaupt in Verbindung mit Frankreich mehrfach von uns genannt ist, sei hier auch der maßgebende Künstler für das ganze Kunstgewerbe dieses Landes und weit darüber hinaus erwähnt: Henry van de Velde. Er sucht einfache und zweckmäßige Formen zu erfinden, die die Maschine in vielen Exemplaren leicht herstellen kann. Er entwickelt das Haus und seinen gesamten Hausrat mit folgerichtiger Gesetzmäßigkeit

aus der Bestimmung des einzelnen Gegenstandes heraus. Als Ornament lehnt er jede naturalistische Bildung ab und will nur rein linearen, also beziehungslosen Schmuck gestatten. Am meisten Berührungspunkte hat seine Konstruktionsweise mit der Gotik, die ja auch ein jedes Ding mit Zirkel und Maß in der Hand aufbaute. Henry van de Velde vertritt neben der Materialgerechtigkeit vor allem auch die Materialechtheit.

b) England.

Das Rokoko hatte in England nur wenig Wurzeln fassen können, insofern der Palladianismus herrschte, bis der Klassizismus auch ihn bedrängte. Das englische Wohnhaus in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts war im Grundriß derartig angelegt, daß sich von dem Vorderhause ein Seitenflügel nach hinten erstreckte, wobei man danach strebte, die Zimmer enger miteinander zu verbinden.

Wenn England in der Architektur damals wenig leistete, um so mehr in der Malerei. England, das bis dahin, bis ins 18. Jahrhundert hinein, keine nennenswerten Maler hervorgebracht hatte, verfügte seit etwa 1725 über bedeutende künstlerische Kräfte. Als erster wird für gewöhnlich und mit Recht William Hogarth (1697—1764) genannt. Hogarth ist allerdings weniger ein Maler denn ein Zeichner für den Stich. Er ist Satiriker, der die sozialen Schwächen seiner Zeit mit scharfer und zwar moralisierender Tendenz geißelt, etwa in den Darstellungen des Lebens einer Dirne, eines Wüstlings, in den „Parlamentswahlen", der „Heirat nach der Mode" (1745) und Ähnlichem mehr. Von weit allgemeinerer Bedeutung sind zwei Meister der Porträtkunst, Joshua Reynolds (1723—1796) und Gainsborough (1727—1788).

Abb. 302. Lady Sheffield. Gemälde von Gainsborough. Besitzer: Baron Ferdinand von Rothschild. (Siehe Seite 488.)

Beide Künstler sind in erster Linie gute Bildnismaler. Reynolds folgt aber sehr stark in fast allen seinen Porträts einem seiner Zeit eignen Zug nach Heroisierung. Seine Kunst krankt überhaupt etwas an der Blässe des Gedankens, und auch seine tiefen, satten Farben entstammen mehr oder weniger der Überlieferung. Trotzdem dürfen wir sagen, daß gegenüber den Malereien auf dem Festlande Reynolds' Porträts vor allem einen Zug starker Wahrhaftigkeit an sich tragen. Mehr an äußerer Naturähnlichkeit besitzen zweifelsohne Gainsboroughs Bildnisse. (Abb. 302.) Er umgibt gern die von ihm Porträtierten mit einer Landschaft, die zwar etwas stilisiert ist, aber nichtsdestoweniger ein gewisses Maß von Erdgeruch verrät. Der Meister weiß Landschaft und Bildnisse in eine sehr bezeichnende Verbindung zu bringen, so daß eines das andere trägt. Seine Bildnisse gewinnen dadurch eine Natürlichkeit, die an die einfache Behaglichkeit des englischen Landlebens gemahnt. Gainsborough ist sicher weit mehr ein englischer Nationalkünstler als Reynolds.

Stand Gainsborough bereits der Landschaft seiner Heimat mit einem gewissen Verständnis gegenüber, so wußte doch erst John Constable (1776—1837) sich in die Landschaft seiner Heimat so einzufühlen, daß er uns wirklich England malte. (Abb. 303.) Zwar läßt sich nicht leugnen, daß er namentlich als Techniker mit den Niederländern des 17. Jahrhunderts zusammenhängt, aber auch nicht verkennen, daß er mit großer Sicherheit einfache Naturausschnitte zu malen unternahm, wie sie seit der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts nirgends gesehen und gemalt waren. Neben Constable tritt William Turner (1775—1851), der ein mit festen Füßen auf der Erde stehender Landschafter und gleichzeitig ein Lichtmaler von geradezu phantastischer Art ist. Er malt als erster einen Eisenbahnzug, er malt uns die machtvolle Flotte von England, und gleichzeitig schildert er Lichteffekte, wie sie nirgends wahrgenommen, aber von diesen lichthungrigen Augen mit einer solchen Kraft geahnt und geschildert werden konnten, daß man fast an ihre Wahrheit glauben möchte.

Abb. 303. Die Meierei im Tal. Gemälde von John Constable.

Auf der „Letzten Ausfahrt des Temeraire" (Abb. 304), um ein Beispiel zu geben, liegt die schwere Masse des gewaltigen Vollschiffes, von einem kleinen Dampfer geschleppt, auf dem ruhigen Meere, während rechts die Stadt sich ausdehnt. Es ist Abend, die Sonne neigt sich, wirft rechts blutrote Schimmer auf Himmel und Erde, tief bläuliche, grünliche und weiße Töne liegen links. Alle bestimmten Formen hat das vielfach zerstreute Licht aufgelöst, so daß alle Massen, die Schiffe wie die Häuser, wie märchenhafte Gebilde erscheinen. In dem Bilde bewundern wir eine Glut, einen Reichtum der Töne, eine Kühnheit und Sicherheit in der Beobachtung, eine Wiedergabe des Geschauten, künstlerisch Erlebten, wie es vordem kein Maler zu sehen, mit dem Pinsel zu schildern imstande war.

Abb. 304. Letzte Ausfahrt des Temeraire. Gemälde von William Turner. (Siehe Seite 488.)

Turner ist für die Stimmungsmalerei bahnbrechend geworden, bleibt aber zunächst eine einsame Größe.

In der Innendekoration der Räume führte Robert Adam vor allem das Prinzip der flächigen Behandlung insofern wieder ein, als er alle architektonischen Formen in leichtem und zartem Relief hielt und die Ornamente aus einer preßbaren Masse formte.

Die Decken, während des letzten Jahrhunderts in Gebrauch, waren von ungeheurer Schwere und Tiefe. Diese wuchtigen Gebilde stammten aus Italien. Adam will die schwere Architektur der Innenräume durch leichte Dekoration ersetzen. Er erkannte, daß Außen- und Innenarchitektur zwei grundverschiedene Fragen seien. Er war in England der erste Architekt — in Frankreich waren schon die Rokokokünstler ähnliche Wege gegangen —, der den Innenraum mit seinem gesamten Inhalt als eine Einheit betrachtete.

Die Wand- und Deckenbehandlung bildete er deshalb durchaus flach, die Einteilung erfolgte in kleine Felder. Überall sucht er durch Farbe das Ornament zu heben, die Härte des Weiß zu brechen.

Als bestimmendes Ziermotiv macht sich vornehmlich die kleine eingesetzte Füllung mit einer antiken Figurengruppe geltend, die an Wand, Decke, Türen, Möbeln, Kaminen auftritt. Für die gesamte Innendekoration der Wand, Decke, Tür usw. trat Adam reformierend auf. Doch kann nichts abstoßender und unfruchtbarer sein, als in jedem Zimmer die langweiligen Wiederholungen der dorischen, jonischen und korinthischen Ordnungen den Ton angeben zu sehen.

Adam war einer der ersten englischen Vorkämpfer für die neuerwachte Liebe zum Altertum. Er ließ sich auch bei der Bildung des Mobiliars von dem französischen Klassizismus, dem Louis XVI.-Stil stark beeinflussen.

Der erste bahnbrechende Meister, der auf dem Gebiet des Möbelbaus auftrat, war Thomas Chippendale (seit etwa 1750 tätig). In seinen Arbeiten begegnen sich Rokoko, Gotik und Chinesentum, später tritt für das Rokoko der Klassizismus ein. Gotik war in England überlieferter Stil, China durch den Handel vertraut. Die chinesischen

Beine der Möbel, der chinesische Mäander an den Zargen, die Mischung von gotischen Maßwerkverschlingungen und Rokokoschnörkeln an den durchbrochenen Lehnen und auf den weitausladenden Schultern der tragenden Stützen, die seltsam und durchaus uneuropäisch gebogenen Seitenlehnen der Armstühle sind nicht das, was wir uns unter einer erfreulichen Stileinheit vorstellen. (Folnesics.)

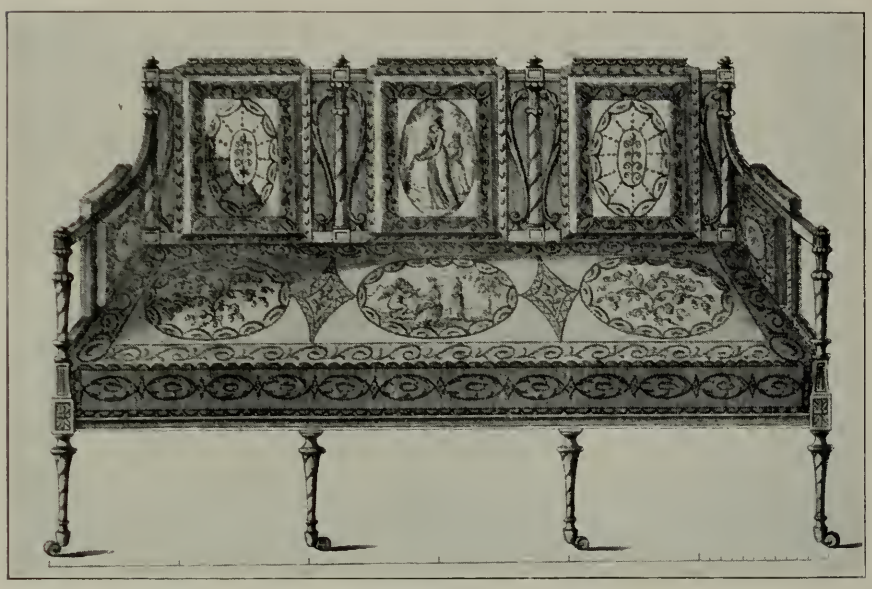


Abb. 305. Sofa von Thomas Sheraton. (Siehe Seite 491.)

Der Stuhl stand im Zentrum des Interesses. Das geschlossene Mittelbrett löste sich schon durch allerhand Figuren auf. Chippendale verarbeitete die Stuhllehne zu den denkbar zierlichsten Gebilden, wobei ihm das neue Holz, das Mahagoni, sehr zu statten kam. Chippendales Arbeiten sind nicht unwesentlich von französischen Einwirkungen berührt, viel weitgehender ist aber der chinesische Einfluß.

Er äußert sich zunächst in den geraden Beinen; die Rückenlehne nahm die chinesische Füllung ein, die aus geraden, zu einem geometrischen Muster verbundenen Stäben zusammengesetzt war. Die eigentliche Beeinflussung aus chinesischer Quelle liegt aber in der Allgemeinrichtung aufs Gerade, die jetzt eintritt und die geschwungene Form, vor allem das geschwungene Stuhlbein, allmählich gänzlich aus der Möbelkunst verdrängt. Von weit geringerer Bedeutung für Chippendales Möbel war der Einfluß der Gotik.

Natürlich hat Chippendale jede Art von Möbel gezeichnet. Es tritt stets nur das natürliche Holz auf. Einlagen, Auflagen, Metallverzierungen usw. sind der Chippendaleschen Kunst fremd. (Muthesius.) Bei seinen Möbeln tritt allmählich eine Verflachung der Formen, ein Ausgleich der verschiedenen Stilelemente ein, der den Ursprung der Einzelformen kaum feststellen läßt. Aber dies wenig charakteristische Gebilde kennzeichnet die Empfindungsweise, die Geistesrichtung der Zeit und ihres gesteigerten Komforts in hohem Maße, läßt Möbel entstehen, denen an Zweckmäßigkeit, Bequemlichkeit und Einfachheit auf dem Kontinente nichts Gleichwertes an die Seite gestellt werden kann. Auch strebt man eine praktische Raumausnutzung an, konstruiert Möbel, die allerlei Kombinationen zulassen, indem man etwa Toilettentisch und Schreibtisch in eins verbindet.

Das allgemeine Möbel jener Zeit, das was man unter dem Begriff der Sheraton-Möbel zusammenfaßt, war ein einfach zugeschnittenes, profil- und reliefloses Gebilde mit polierten, sehr häufig furnierten Flächen und mäßig ausgedehnter Verzierung durch Einlagen von meistens hellem Holz in dunkles Mahagoni. Die Einlagen bestanden in kleinen Medaillons als Kanten- oder Mittelornamente. Man verfolgte das Ziel äußerster Einfachheit und Schlichtheit der Fügung; die Dünnheit der Konstruktionsteile wurde bis hart an die Grenze der Gebrechlichkeit getrieben, der praktisch nur durch ganz hartes Holz begegnet werden konnte.

Die Meister der Tischlerkunst waren Hepplewhite und Thomas Sheraton, der letztere (1751—1806) war der bedeutendste.

Neben diesem englischen Holzstuhl ging der französische Polsterstuhl her, stellt Muthesius, dem wir hier vornehmlich folgen, fest.

Das Sofa erhält eine eigenartige, vollendete Form. Es entsteht in England entweder aus aneinander gestellten Stühlen oder aus der alten Bank. Die erstere Komposition ist das eigentlich englische Sofa. Es kommen bereits Ende des 17. Jahrhunderts

derartige Bildungen vor. Die alte Bank wurde wieder aufgenommen, als das französische Sofa nach England gebracht wurde. Chippendale kennt das Sofa nur in der französischen Urform. Hepplewhite bringt englische Einzelformen hinein (und zur Unterstützung der langen Zarge vier Vorderbeine), Adam zeichnet wieder nach französischer Art, während Sheraton ein ziemlich kurzes Sofa mit geraden Rücken- und Seitenlehnen bildet. (Abb. 305.)

Die Tische werden grundsätzlich abweichend von der Überlieferung erdacht. Die riesigen Tische weichen den massenhaft auftretenden kleinen Tischen, den occasional tables von der mannigfaltigsten Form und Komposition; fast immer sind die Platten zusammen- oder aufklappbar, mehrere Tische von verschiedener Größe können ineinander geschoben werden usw.

Außerdem spielen noch die aus Frankreich stammenden Wandtische eine große Rolle, die in England die besondere Form als halbkreisförmige Tische bekommen. Ein damals sehr beliebtes Möbel war ferner der Nähtisch, dessen Klappe sich öffnet und unter der ein geräumiger Stoffbeutel zur Aufnahme der Nähsachen angebracht ist. Auch der Schautisch mit aufklappbarer gläserner Platte und einem darunter befindlichen Behälter für Kuriositäten wurde oft beansprucht.

Aus dem Anrichtetisch entstand das Büffet Sheratons. (Abb. 306.) Schon in der Chippendale-Zeit wird ein Anrichtetisch ohne jeden Aufsatz und Unterbau verwendet, Adam baute dann gern links und rechts zwei Schränkchen an, die von da an stets beibehalten wurden, der zur Rechten nahm den Wein auf, der zur Linken ein Nachtgeschirr, da nach dem Essen von den Männern gekneipt wurde. Die Vorderseite des Büffets war stets gebogen, so daß das Mittelteil entweder sich heraus- oder hineinschwang.

Den Schreibtisch treffen wir an mit freier Schreibplatte oder mit einem Aufsatz, auch als Büro, bei dem über einer Kommode mit Schubladen die Schreibplatte aus der schrägen Lage herausgeklappt wird; über dem Ganzen bildet ein Bücher-Glasschrank den Abschluß. Bei Damenschreibtischen (Abb. 307) wird der Phantasie und der Kombinationsgabe völlig freier Lauf gelassen; man verbindet besonders gern Schreib- und Ankleidetisch, da das Schlafzimmer nach französischer Sitte oft als Empfangszimmer betrachtet wurde.

Abb. 306. Buffet von Thomas Sheraton.

Der sehr lang gebaute Bücherschrank wird verglast. Er besteht aus einem mit drei Türen versehenen Unterteil und einem ebenfalls dreiteiligen Oberteil, dessen ganze Vorderseite in Glas aufgelöst wird. Die Porzellanschränke waren weniger breit, aber im Prinzip durchaus verwandt konstruiert. Die Kommode blieb auch jetzt ein einfaches Kastenmöbel mit Schubladen. Die bevorzugte Konstruktion des Kleiderschrankes kennzeichnet sich als Kommodenunterbau mit einem aufgebauten zweiflügeligen Schrank.

Man legte damals die Kleider. Nur die öfter gebrauchten Kleider pflegte man aufzuhängen und baute für sie dem Hauptschrank jederseits einen schmalen, hohen Schrank an.

Das Bett beharrte bei den alten Formen des umhängten Himmelbettes, der Waschtisch war ein kleines Möbel mit Deckel über dem Waschbecken.

Der Ankleidetisch hatte meistens die Form eines Tisches mit einer oder zwei Schubladenreihen. Auf dem Tisch befand sich ein Aufsatz, der in der Mitte einen Schwungspiegel trug und links und rechts davon Schubladen zeigte. Außerdem stand in zwei Rahmenstützen der große Wandspiegel im Zimmer.

Prüft man in seiner Gesamtheit das zwischen 1780 und 1800 entstandene englische Mobiliar, den stummen Diener, die zierlichen Teetischchen mit ihren Randgalerien, die leichten Arbeitstische der Damen mit ihren zahlreichen Kästchen und Abteilungen, sieht man die verschiedenen Tische, die mittels aufklappbaren Platten leicht geöffnet werden können, die Damensekretäre für kurze Korrespondenz, betrachtet man diese eleganten glatten Bücherschränke, die in ihrer schwachen Profilierung und geringen Tiefe entsprechend der Wandbehandlung nicht wie schwere Bauten ins Zimmer ragen, sondern ruhig und flächenhaft wirken und in ihrer exakten Ausführung den Inhalt vor Staub und Schmutz schützen, die beweglichen Bibliotheken am Schreibtisch, die halbrunden Side-tables, die Kleiderschränke, Waschkästen usw., die vielen kleinen auf Rollen laufenden Möbel — so muß man zugestehen, daß hier ein ganz neues bis dahin unbekanntes bürgerliches Element zum Ausdruck kommt, eine Solidität, die den Prunk vermeidet, solides Material und gute Arbeit bevorzugt und die Bequemlichkeit nach anstrengender Tätigkeit schätzt. (Muthesius. Folnesics.)

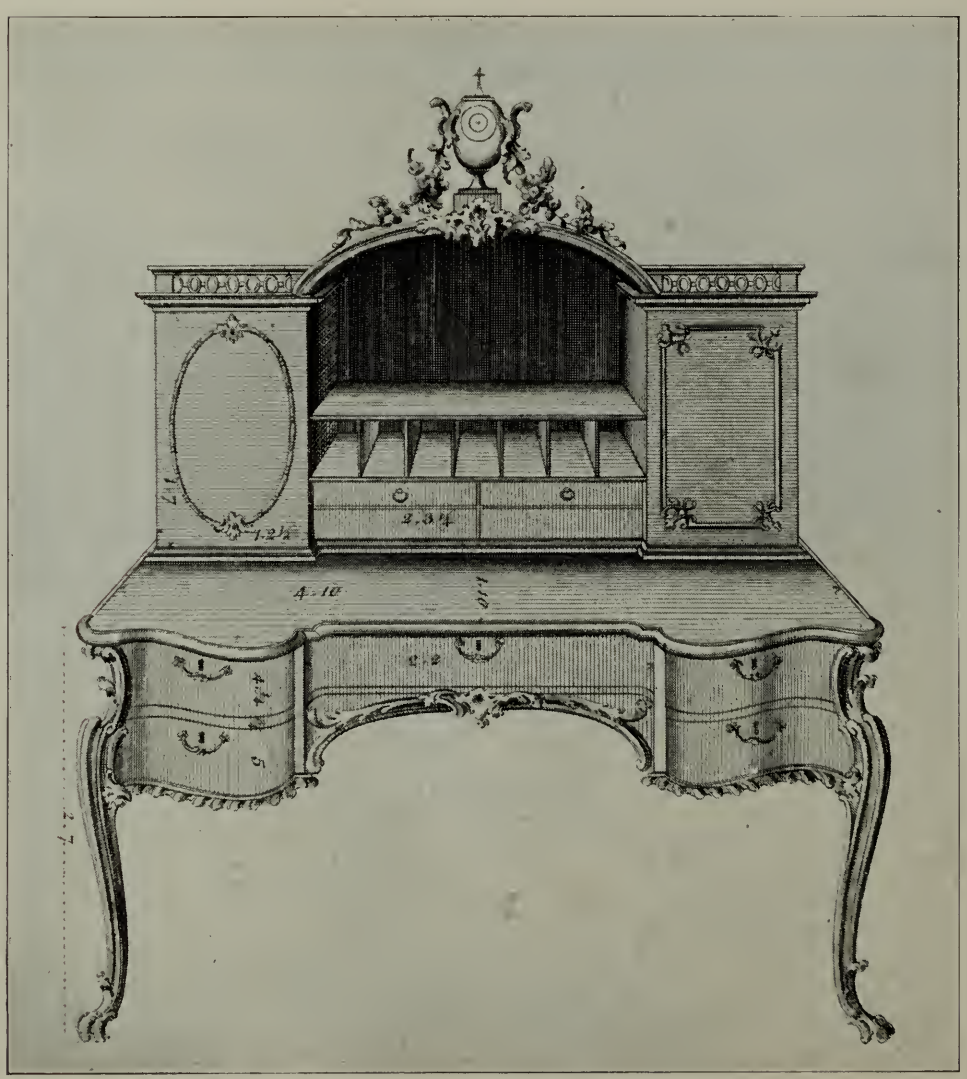


Abb. 307. Damenschreibtisch von Thomas Chippendale. (Siehe Seite 491)

Die vielen kleinen Gegenstände, die im Zimmer umherstanden, wie Uhren, Lampen, Statuetten, Leuchter usw. nahmen, wie nicht anders zu erwarten, die antiken Formen an.

Im 18. Jahrhundert ge-

wann auch für England die Fabrikation des Glases eine gewisse Wichtigkeit.

Denn um 1770 datiert die einzige wirklich wichtige Periode der Geschichte des englischen Glases. Damals erfand man die Maschine, um das Schleifrad zu treiben. Das Glas wurde jetzt gerne mit eingeschnittenen Furchen gerillt. Es war die Zeit, als man die eckigen Füße besonders liebte. Die Facettierung verlief in lebhaft bewegte Linien, die manchmal die ganze Vorderseite des Gefäßes bedeckten. Die Eingravierung im Sinn der deutschen und böhmischen Fabrikation fand weniger Anwendung. (Dillon.)

Weit wichtiger war aber die Entwickelung der Töpferei in England während des 18. Jahrhunderts.

Im Jahre 1612 scheint zuerst die Kenntnis der Steingutware erworben zu sein. Das Zentrum der englischen Töpferei während des letzten Teiles des 17. und des ersten des 18. Jahrhunderts war Nord-Staffordshire, aber man pflegte allerorten nur Nachahmungen von fremden Waren, besonders aus dem deutschen Rheinland und Frankreich. Der erste Kunsttöpfer, der figürliche Plastik lieferte, war John Dwight (gest. um 1692), der sogar selbständig das chinesische Porzellan nachzuahmen versuchte, während die besten Delfter Imitationen Lambett und Bristol lieferten (bekannt seit 1671). In großer Anzahl sind Apothekertöpfe dieser Art in mancherlei Form erhalten geblieben. Selbstverständlich betätigten sich die Töpfer auch in diesen Arten auf dem Gebiete der China-Nachahmung.

Abb. 308. Kaffeekanne von Josiah Wedgwood.
(Siehe Seite 494.)

Die Gebrüder John Philipp und David Ebers kamen 1690—1692 nach Staffordshire und führten den Prozeß der Glasierung mit Salz ein, den sie in Holland kennen gelernt hatten. Sie arbeiteten hauptsächlich in chinesischen Formen, die außerordentlich scharf und klar in der Linie wie in der Ornamentik waren. Immer stärker wuchs aber der Wunsch, das Porzellan so gut wie möglich nachzuahmen; deshalb schuf man Gefäße von der größtmöglichen Dünne und Feinheit, indem man sie aus Metallformen preßte. Antikisierendes Ornament, zum Teil auch realistisch behandelte Blumen (weiß auf ultramarinblauem Grunde) schmückten sie. Die Hauptmasse blieb weiß, und die in Bow und Chelsea gefertigten Waren konnten das Wagnis unternehmen, mit Porzellan zu rivalisieren; die Farben wie den Dekor suchte man den chinesischen Vorbildern anzunähneln. (Burton.)

Der riesige Erfolg, der dem Steingut zuteil wurde, beruhte jedoch auf dem von John Sadler 1752 erfundenen Umdruckverfahren.

Damit wurde ein unendlich breites Feld billigsten Ausschmuckes eröffnet, und damit wurde das Steingut erst zum allesüberschwemmenden Allgemeingute. Nicht nur, daß man Einzeldarstellungen, wie Blumen und Blumensträuße, Landschaften und Figuren vollkommen gleichmäßig, gleich groß und gleich farbig auf einer beliebigen Anzahl von Gefäßen ohne sonderliche Mühe und ohne künstlerische Vorbildung anbringen konnte, sondern man hatte auch die Möglichkeit gewonnen, durch gleich einfache Handarbeit fortlaufende Ornamente zu übertragen, indem man die zu schmückende Fläche kurzweg auf Papier abwickelte, in Teile zerlegte und einen derselben mit laufendem, also an den Grenzen immer wieder anschließendem Muster versah. So konnte man z. B. einen Teller durch Überdrucken von vier oder sechs aneinander passenden, unter sich völlig gleichen Kreisausschnitten mit einer rund umlaufenden, reich verzierten Borte versehen, die aufzumalen vielleicht das Zehnfache an Zeit und Mühe gekostet haben würde. Anfangs verstand man nur Rot und Schwarz zu übertragen, später kam noch Hellblau und Grün dazu. Allerdings eigneten sich ganze Farbflächen nicht zum Überdruck, sondern nur Linien; man half sich dadurch, daß man Flächen, die eigentlich vollständig mit Farbe ausgefüllt erscheinen sollten, recht dicht schraffierte.

Von den Geräten, Gefäßen und Geschirren zog das Steingut selbstverständlich alles in seinen Bereich.

Ganze Tafelservice, also die verschiedenen Teller und Tellerchen, die Schüsseln, Terrinen, Schälchen und Gießer, Essig- und Öl-, Salz- und Pfeffer-, Senf- und Zuckerbehälter, sie gehören ebenso zu den selbständigen Erzeugnissen der Steingutfabriken, wie die Tafelaufsätze, Waschtischgarnituren, Fruchtkörbe, Spucknäpfe, Tintenzeuge und Kaffee- und Teeservice; diese letzteren vom Täßchen und der Tasse an durch all das zu jener Zeit beliebte Zubehör hindurch bis zum Kännchen und zur Kanne. (Lehnert.)

Berühmt aber wurde vor allen Steingutmeistern Josiah Wedgwood (1730—1795), der in Verbindung mit dem Sachsen Chryselius (John Bentley) zuerst in Burslem, später zu Etruria in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Steingut herstellte.

Wir wissen nicht genau, wann Wedgwood zuerst seine berühmte, für seine künstlerischen Arbeiten so wichtige Stanze benutzt hat. Im Jahre 1762 machte er jedenfalls die Bekanntschaft von Thomas Bentley (gest. 1780), der Frankreich und Italien kannte. Die Fabrik in Etruria wurde 1762 gegründet. Hier wurden dann die damals in aller Welt so hoch gefeierten und so mannigfach verwendeten künstlerisch durchgeführten Stücke geformt. Im Jahre 1775 wurde hier die erste Jasperware, die ungeheuren Anklang fand, hergestellt. Diese feine weiße, ganz schwach nach Blau oder Grau hinüberschimmernde Masse ist aus Schwerspat, Ton, Kaolin, Feuerstein, Feldspat und Gips zusammengesetzt; sie läßt sich, was das Porzellan niemals gestattet, durch und durch färben, dann aber auch noch formen, pressen und drehen, in dünnen Schichten übereinander legen, durch Schlicker verbinden usw. Alle diese Eigenschaften werden benutzt, um die vielen schönen Vasen, Becher, Schalen, Krüge, Reliefplatten, Gemmen und Intaglien (d. h. Nachbildungen von erhaben und vertieft geschnittenen Steinen), Dosen, Teller, Kannen (Abb. 308), Tassen, Büchsen und Näpfe hervorzubringen, die Wedgwoods Namen über die ganze Welt getragen haben und das noch tun.

Die Gefäße zeigen, lehrt uns Lehnert, meist das Innere weiß, darüber eine blaue oder grüne Außenschicht, und auf dieser, sie zu schmücken, wieder in weißer Farbe die vielgestaltigen, in Formen gepreßten, mit etwas Schlicker aufgehefteten Figuren, Kränze, Girlanden, Festons, Palmetten, Stäbe, Sterne und sonstigen Ornamente des klassizistischen Stils. Denn alles ist in diesem gehalten, entsprechend den Strömungen der Zeit, vieles beruht sogar ganz auf unmittelbarer Nachahmung der Antike, wie die zur Fabrikmarke gewordene Portlandvase, die Marlborough-Gemme und anderes. Der Bildhauer Johann Flaxman, Wedgwoods Freund, ging deshalb auch für ihn nach Italien, um dort mit Hilfe tüchtiger Künstler die besten Originale nachzuformen.

Sonst aber wurden von den zahlreichen und ausgezeichneten Kräften, die in der Fabrik tätig waren, die meisten Modelle frei erfunden oder nach Bildnissen, Kupferstichen und sonstigen Vorlagen modelliert. So auf der einen Seite die lange Reihe von Bildnisbüsten und Reliefs, auf der anderen Seite die Schachfiguren, Platten und Töpfe, die Vasen, Krüge, Schalen und sonstigen Ziergefäße. Im Jahre 1789 war das Glanzstück der Fabrik, die Nachahmung der erwähnten Portlandvase, hergestellt. Mit Wedgwoods Medaillons wurden in England Uhren, Dosen, Tischplatten, sogar Degengriffe, Schnupftabakflaschen u. a. m. besetzt. (Rathbone.)

Der Farbenreichtum der Wedgwoodschen Erzeugnisse ist groß. Das rahmfarbene Gut zeigt alle Übergänge von strohgelb und schwefelgelb bis saffrangelb; es ist mit grün, violett und schwarz geschickt dekoriert. Ein besonderes Fabrikat war die cane coloured ware, d. i. Steingut von der Farbe des spanischen Rohres, ferner die red ware, das rote, dem japanischen Steinzeug nachgebildete Gut. Im Jasper gab es neben hell- und dunkelblau, den am meisten verwendeten Farben, außerdem grün, schwarz, gelb und lila, seltener rosa und grau.

Der Wedgwoodschmuck, die braune, schwarze, blauweiße Biskuitmasse und nach Art antiker Kameen modellierte Medaillons mit antikisierenden weißen Reliefs auf hellblauem Grunde, fand für Broschen und Knöpfe, für Kolliers und Berloques bis in die Zeit des Konsulates vielfach Verwendung.

Die Edelschmiedekunst hat in England gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine Blüte getrieben, welche die auch hier wachsende Neigung für den Schein ebenso stark kennzeichnet wie den praktischen Sinn der Engländer. Man versilberte nämlich nicht wie in Frankreich und Deutschland das Kupfer, sondern stellte in großem Maßstabe fabrikmäßig plattierte Geräte her, d. h. belegte die Gefäße mit ganz dünnen Scheiben aus Silber. Die klassizistischen Formen des Empire und der folgenden Zeit mit ihren glatten Flächen und spärlichem Ornament kam diesem plated-Silber sehr entgegen.

Wichtiger als zu irgend einer anderen Zeit ist England für die Kunstentwickelung im späteren 19. Jahrhundert geworden. Hier lagen die Verhältnisse für das Wiedererstehen einer modernen Architektur auch günstiger als auf dem Kontinente. Denn die Gotik hatte bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts gelebt, war dann zugunsten des Palladianismus im Privathause verlassen worden, jedoch nicht im Kirchenbau, so daß in England, das sich politischen Wirren entzogen und sich sonst ruhig entwickelt hatte, gewisse traditionelle Beziehungen zur heimischen Gotik bestehen geblieben waren. Man konnte also hier wieder anknüpfen.

Die neue Gotik begründete in England die konstruktive, aufrichtige und streng sinngemäße Kunst, die der modernen englischen Kunstbewegung als Untergrund dient.

Die Profanbaukunst beseitigte den klassizistischen Stil bereits 1840 durch den großen monumentalen Bau des von Charles Barry errichteten Parlamentsgebäudes (Abb. 309); damit war die Gotik — denn nur um diese konnte es sich handeln — trotz der heftigen Gegnerschaft der Verfechter des Klassizismus offiziell anerkannt. Trotzdem war gleich-

Abb. 309. Das Parlamentshaus in London. Von Charles Barry.

zeitig das Schicksal dieser Neugotik besiegelt, denn es gelang ihr nicht, durchzudringen. Die Regierung verlangte 1868 das Regierungsgebäude im modernen, im italienischen Stil erbaut zu sehen.

Weit wichtiger wurde die neugotische Bewegung für das Wohnhaus. Dadurch daß man sich von dem das Wohnhaus fesselnden italienischen Fassadenbau freimachte, gewann man auf Grund der alten mittelalterlichen Überlieferung den altheimischen Grundriß der Hauptanlage wieder, der dem Bedürfnis nach malerischer Anordnung, dem Klima und der Sitte besser entsprach. Weiter gelangte man allerdings zunächst nicht. Der Architekt warf einfach diesem auf dem Grundriß des Elisabethischen Hauses erbauten Wohnhause das neugotische Gewand über. Unser vornehmster Führer auf dem Gebiete der englischen Baukunst, Muthesius, bemerkt hierzu: Man baute Steinkreuze und Maßwerkfenster und brachte hinter ihnen in einer zweiten Ebene das unentbehrliche, breitscheibige, englische Schiebefenster an, von weniger harmlosem, gotisch sein sollendem Aufputz ganz zu schweigen. Diese Gotik um jeden Preis hat im Wohnhausbau neben den sich in diesem Jahrhundert ablösenden Stilmoden des Griechischen, der italienischen und der englischen (elisabethischen) Renaissance auf Jahrzehnte sich fleißig geäußert, bis sie dem Banne der Lächerlichkeit verfiel und für immer versank, hauptsächlich durch das Auftreten Norman Shaws, des Begründers der modernen englischen Baukunst.

Die moderne englische Baukunst hat begriffen, was es heißt, daß kein Gebäude Bauteile erhalten soll, die nicht durch Zweck, Konstruktion und Wesen erfordert sind. (Abb. 310.)

Eine Gruppe von Männern, urteilt Muthesius weiter, unter denen die sogenannten Präraphaeliten an erster Stelle standen, vornehmlich aber William Morris und John Ruskin, halfen einem auf das Heimische in der Gotik hin ausgebildeten Kunsthandwerke, um auf diese Weise das Haus mit gediegener, guter, von echter Kunst geadelter Handwerksarbeit zu erfüllen, England wieder mit der in seinen Landen erwachsenen und mit diesen verwachsenen künstlerischen Überlieferung enge zu verknüpfen und dadurch künstlerisch selbständig zu machen.

Die Weltausstellung von 1851 in London hatte jedermann gezeigt, daß das englische Kunstgewerbe hinter dem französischen zurückstand; es war also eine nationale Pflicht geworden, sich des Heimischen anzunehmen. Das, was Ruskin gepredigt hatte, nahm William Morris praktisch in die Hand. Auf seiner eigenen Hände Werk ist der Umschwung zurückzuführen, der von den sechziger Jahren an auf allen Gebieten des Handwerks Platz zu greifen begann. Er hat die Wege gewiesen, die seitdem auf jedem Gebiete der schmückenden Kunst, im Stoff- und Tapetenmuster, im Möbel, im farbigen Glas, im Buchgewerbe, mit so großem Glück betreten worden sind. Überall brach er die Bahn, und seine Schöpfungen haben stets einen Ernst und eine Tiefe, die von keinem anderen bisher wieder erreicht worden sind. Zu seiner Ursprünglichkeit in der Linie tritt eine Gediegenheit in der Ausführung wie im Material, die über jeden Zweifel erhaben ist. So leitete er praktisch Englands Aufschwung in den dekorativen Künsten ein. Alle Späteren haben lediglich in der von ihm angebahnten Richtung weitergebaut, sie sind ohne ihn nicht denkbar. Und dies darf man sagen, trotzdem alle diese Männer den großen Fehler begingen, nicht mit dem gegenwärtigen Zustande der Welt zu rechnen und aus den heute gegebenen Verhältnissen das Beste zu machen, sondern alte Zeiten wieder heraufbeschwören zu wollen.

Man verfocht Einfachheit und Natürlichkeit im Bilden und Empfinden, Aufrichtigkeit in der tektonischen Gestaltung, für die im Zweck, im Material und in der Konstruktion die Bedingungen zu suchen seien, Betonung des Werkmäßigen, Charakteristischen, Bodenwüchsigen, Zusammenfassen von Kunstschaffen und Naturbeobachtung, vor allem aber verlangte man im tektonischen Schaffen gute, gediegene Werkmannsarbeit. Deshalb eiferte Morris gegen die unpersönliche Maschinenarbeit.

Lange trug man das Joch des neuen Formalismus, des der Gotik nicht. Denn in der Profan-, besonders in der bürgerlichen Baukunst mußten die modernen Bedürfnisse mit den alten Formen in einen unlösbaren Widerstreit gelangen. Auch hier rächte sich bald die Herübernahme eines der Gegenwart fremden Stiles. Man sah die Sache von außen an, nahm das Kleid für den Inhalt und blieb ewig in der Form befangen, die man für das Maßgebliche hielt — der Fluch aller abgeleiteten Stile.

Das Wesentliche, was damals geschah, war eine bewußte Rückkehr zu den englisch-bürgerlichen Formen des vorigen und vorvorigen Jahrhunderts, eine grundsätzliche Abstreifung des hohen Schwunges von den architektonischen Aufgaben des Alltagslebens. Man erstrebte ihre Lösung mit den einfachsten, gerade gegebenen Mitteln, man wandte die örtlichen Materialien und die heimischen Werkweisen des besonderen Standortes an, bevorzugte ein Hervorkehren der Farbe, besonders der Materialfarbe, einen einfachen Zuschnitt der Gebäudemassen auf der Grundlage der natürlichen Bedingungen, ein Wiederaufnehmen häuslicher Motive. Die Träger dieser Richtung waren Webbs, Nesfield und vor allen anderen Norman Shaw. Man wollte bürgerliche Einfachheit und ländliche Natürlichkeit für das Einfamilienhaus, das in England ständig die maßgebende Bauform für das Wohnhaus gewesen ist. Man fand das Vorbild in dem im 16. Jahrhundert, wie erwähnt, nach England übertragenen holländischen Ziegelbau, der unausgesetzt in Übung geblieben war. Nur der griechische Klassizismus des schließenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts hatte den Wohnbau bis etwa 1830 durch die Putzfassade verdrängen können, den damals die Neugotiker bevorzugten.

Die umfassende Wiederaufnahme des Ziegelbaus ist die äußerlich am schärfsten hervortretende Erscheinung, die sich in den sechziger Jahren dieses Jahrhunderts mit der beginnenden Neugestaltung der bürgerlichen Baukunst zeigte. Seine Ausbildung ist geradezu kennzeichnend für die neue Entwickelungsstufe geworden, die jetzt ihren Anfang nahm. Vor allem war es wohl das Bestreben nach Farbe, das auf den Ziegel hinwies.

Norman Shaw ist, wie bemerkt, der bedeutendste künstlerische Träger des neuen englischen Hauses, das sich an das alte anlehnt. Seine Grundrisse sind Muster der Nützlichkeit und Bequemlichkeit. Die großen Landhäuser sind der Kernpunkt seines Schaffens. Das einfache Wohnhaus war noch wenig berührt. Immerhin griff man auch hier auf altheimische Motive zurück. Die schlichte Ziegelfläche, das Pfannendach, die ziegelbehangenen Giebel, die seitwärts

Abb. 310. Englische Wohnhäuser in Collingham Gardens in London. Von Ernest George und Peto.
Nach: Hermann Muthesius, „Die englische Baukunst," Verlagsanstalt „Kosmos", Berlin und Leipzig. (Siehe Seite 495.)

aufsteigenden Schornsteine, das weiß gestrichene Holzwerk der Fenster- und Türrahmen, vor allem aber die Fenstermotive, die in Beziehung zu den Bedingungen des von ihm erleuchteten Raumes gesetzt wurden, ließen eine neue Auffassung des Hauses erkennen.

Das am wichtigsten Moderne aber, das auch heute noch aus des Meisters Werken zu uns spricht, liegt in der Fähigkeit, die Massen frei zu gestalten. Und dies Moment haben auch seine Nachfolger begriffen.

Man befleißigte sich zunächst der äußersten formalen Zurückhaltung und härtesten Einfachheit. Man griff auf die nackten Ziegelwände zurück, die kein Profil schmückt. Die Wände werden als Brüstungsmauern über den Dachansatz hinaufgeführt; einzig die bündig in der Mauerfläche sitzenden, weiß gestrichenen Fenster hellen den Eindruck etwas auf. Herb, freudlos, aber kraftvoll und selbstbewußt scheinen diese Bauten in der englischen Nebelluft zu stehen. Die Bauten interessieren bei nahem Zusehen durch die große, schlichte Massengestaltung; durch das feine Verständnis für Wirkung des Materials und die gute werkmäßige Behandlung drücken sie aber zugleich dem Ganzen einen hohen Grad der Verfeinerung auf. Die erstaunliche Sicherheit in allen Einzelheiten beruht auf dem Eifer und der Sorgfalt, mit der die Meister die alten Techniken ihres Landes studiert und sich wieder angeeignet haben.

Neben den einfachen Ziegelbauten werden immer mehr reine Terrakottabauten errichtet.

Die Terrakottablöcke werden versetzt wie der Hausstein. Die Blöcke werden einen halben, dreiviertel oder einen ganzen Stein tief bemessen, jedoch hohl geformt und hinten offen gelassen, um sie von da aus vor dem Versetzen mit einer Füllung von Konkret oder magerem Zement- oder auch Kalkmörtel zu füllen. Bauten solcher Art erscheinen wie Bauten aus Hausstein, deren Formencharakter auch nicht selten unmittelbar in die Terrakottatechnik übernommen wird. Doch werden ebenso häufig nur die Gliederungsteile in Terrakotta ausgeführt, während die Flächen in gewöhnlichem Ziegelbau auftreten. Die Vorteile der Terrakottabaukunst bestehen in Industriestädten vor allem in der größeren Widerstandsfähigkeit einer solchen glatten Terrakottafläche gegen Staub und Ruß, die in diesem Falle ein tüchtiger Regenguß bald beseitigt. (Muthesius.)

Im Zusammenhange hiermit sei gleich auch der Baumaterialien überhaupt gedacht, die sich in England besonders frühe und stark auf dem wichtigen Gebiete der Fabrikation von

Boden- und Wandfliesen entwickelten. Man griff auf das im Mittelalter in England sehr verbreitete Verfahren der Inkrustation zurück. Besonders Herbert Minton wußte diesen Techniken künstlerische Kraft abzugewinnen. Seine Fabrik lieferte als erste Wandverkleidungen aus gemalten Fliesen und Bauglieder aus emailliertem Ton (1863/68 für das South-Kennington-Museum). Durch die Vollkommenheit der sog. Trockenpressung ist die Verwendung der keramischen Arbeiten außerordentlich gestiegen. Herd und Kamin werden regelmäßig, die Wände in Baderäumen, Fluren und Eßzimmern häufig mit Fliesenbekleidung und ornamentalem Schmuck aus emailliertem Ton versehen. Die Wandsockel und Fußböden in öffentlichen Gebäuden, Kirchen, Restaurants usw. werden mit glasierten Ziegeln abgesetzt. (Vorrmann.)

Diese stilistische Bewegung in der Baukunst, die, von der Gotik ausgehend, zum elisabethischen Hause durchdrang, endigte 1895—1896 bei dem Bau des Instituts der Bücherrevisoren (Institute of Chartered Accountants) in einer neuen palladianischen Richtung. Der Erfolg dieses Gebäudes war bei den jüngeren Architekten ein derartiger, daß es als das schönste moderne Bauwerk Londons erklärt wurde. So war denn der Kreis geschlossen.

Aber in das bürgerliche Wohnhaus ist der Geist Palladios noch nicht wieder eingedrungen. Hier steht jene Gruppe von Männern, die von Ruskin und Morris ihre Ahnen ableiten, so grundverschieden die Sprache, in der sie sich äußern, auch geworden ist. Wünschte man dort, innerhalb der alten Stile zu neuem Leben zu gelangen, so heißt es hier im Gegenteil, nur aus eigenem zu schaffen. Auf diesem Bemühen, das den Eindruck der Unfreiheit erweckt, weil es sich allzu ängstlich vor jeder fremden Beeinflussung hüten möchte, ruht die Neigung zum Absonderlichen, Gequälten, Gewollten, das auch dem modernsten Ornament in England anhaftet. Immerhin ist in diesen Kreisen eine Hauptsache nicht vergessen, daß nämlich die Architektur in erster Linie eine Raumkunst ist. Deshalb ging man daran, im Hausbau zunächst einen den modernen Ansprüchen genügenden Grundriß zu entwerfen.

Der Grundriß der alten Häuser des endenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts, der vom Vorderblock einen Seitenflügel nach hinten führte, wird grundsätzlich verlassen. Man sucht nicht mehr die Zimmer zu verbinden, sondern sie gegeneinander abzusperren. Der heutige Grundriß trennt Vorderräume von der Rückseite, eine Folge der Einfügung eines Lichthofes, der dem Innern des Hauses Licht und Luft zuführt, die Haupt- wie Nebentreppen beleuchtet und um den alle Nebenräume gruppiert sind.

Wenn nicht zu leugnen ist, daß der allgemein gültige Grundplan für derartige kleine Einfamilienhäuser sehr praktisch ist, so muß man doch auch die ermüdende Ähnlichkeit aller Anlagen zugeben. Die Abmessungen der englischen Häuser sind zudem klein (Zimmer von 4 : 5 m und 2,75 in Höhe genügen).

Die heutige englische Hausbaukunst ist also zusammengewachsen aus der wieder aufgenommenen Tradition der alten ländlichen Baukunst und der modernen Bewegung im Kunstgewerbe. Die englische moderne Kunstbewegung hat sich aber vom Phantastischen, Überflüssigen und vielfach Gesuchten frei zu halten verstanden; sie hängt am Primitiven, Bäurischen und entspricht damit dem englischen Geschmack an schlichter Einfachheit und vollentwickelter Bequemlichkeit, denn das Leben des Engländers ist weit mehr altfränkisch als modern. Mit dem Treiben der Welt hat er in seinen Geschäften zu tun, Frieden und Ruhe sucht er in seinem Hause. Das moderne englische Haus beherrschen deshalb das Streben nach Aufrichtigkeit, die Freude an der Farbe, die Anspruchslosigkeit der künstlerischen Mittel.

Das englische Etagenhaus ist noch zu keiner bestimmten Durchbildung gelangt. Das besondere und eigentliche Ziel der englischen Architekten besteht seit der Weltausstellung von 1851 darin, das Zimmer als Kunstwerk, als einheitlichen Organismus in Farbe, Form und Stimmung zu sehen. Von diesem Gedanken aus entwickeln sie nicht nur das Zimmer, sondern schließlich das Gesamthaus, dessen Äußeres nur als Umschließung des Eigentlichen, der Zimmer gilt. (Muthesius.)

Auch die leichten, beweglichen Künste, die Malerei wie Plastik, nahmen an diesem Entwickelungsprozeß teil.

Die Vorzüge der englischen Maler im Anfang des 19. Jahrhunderts bestanden in der Schärfe der Beobachtung, nüchternen Klarheit der Wiedergabe im Porträt wie in der Landschaft und in der Tiermalerei. Madox Brown wurde der Führer eines anders gearteten, modernen, energischen Realismus. Was er wollte, zeigt das 1865 vollendete

Bild „Die Arbeit“, ein Griff aus dem ihn umgebenden Leben des Alltags. In den Absichten verwandt, aber völlig anders in der Form gehen die sogenannten Präraffaeliten vor. Sizeranne betont als Resultat dieser Richtung der Malerei in England neue Menschen, die eine neue Kunst schaffen wollen, in denen sie die individuelle, vorher noch nicht angewandte und eigentümliche Gebärde und Pose an Stelle der banalen, abgebrauchten und nichtssagenden setzen, und die eine freie, trockne, durch ihre Nebeneinanderstellung brillante Farbe der gemischten, verschwommenen und durch die viele Übermalung verdunkelten und schwer gewordenen Farbe vorziehen, mit einem Wort: die dekorative Linie durch ausdrucksvolle und die warmen Töne durch lebhafte ersetzen wollen. Die Präraffaeliten haben mehrfach die modernen Entdeckungen und Richtungen gestreift. Geleitet ursprünglich von den italienischen Quattrocentisten haben sie doch England eine nationale Kunst gegeben. Auch die jüngste Ton- und Lichtmalerei fand ihre begeisterten Anhänger. James Whistler ist eine Macht, die für sich dasteht. Er ist ein Dichter in Farbentönen, Empfindungen finden Form in Tönen, die reich an Nüancen sind wie gesungene Töne.

Treten wir in das Haus ein, lassen wir den Komfort englischer Häuser auf uns wirken.

Das französische Empire vernichtete zunächst jenes großartige einheimische Kunstgewerbe, das wir im England des 18. Jahrhunderts kennen gelernt haben. Schon 1807 wurde von Thomas Hope dies neue Evangelium gepredigt.

Es ist in all den Stilmoden, bemerkt Muthesius, die von jetzt an beginnen, nichts auffallender, als die völlige Blindheit dem Wesen des Stils gegenüber, den man nachahmen wollte. Es handelt sich überall um ein furchtbares Gemengsel von allen möglichen mehr oder minder mißverstandenen Motiven. Dabei macht sich eine gemeine Prunksucht geltend, die mit dem Effekt arbeitet. Dem Hausrat gegenüber, der von „Geschäften“ geliefert wurde, war die Behandlung von Wand und Decke noch einigermaßen gut, aber auch hier durfte sich das Marmorieren und Holzimitieren breit machen. Wie hoch diese technischen Fertigkeiten bewertet wurden, belegt eine Notiz, die Schinkel sich 1826 in seinem Tagebuch auf der englischen Reise machte: „Wir sahen bei H. u. D. Arbeiten eines Malers, der Eichenholz mittels Kämmen und einem breiten Pinsel täuschend nachahmte.“ Die Instrumente wurden gekauft. Die Tapetendrucker ahmten Stoff-, Holz- und Steinwirkungen nach. Die große Weltausstellung in London 1851 brachte ein gewisses Maß von Einsicht, begann zur Umkehr anzuregen.

Zunächst lehnte man sich wieder an die heimische Gotik an. Vor allem aber wollte man Kunst und Handwerk, die Solidität der Arbeit haben. Der Gotik verbanden sich in der Folge japanische, indische und persische Einflüsse; trotzdem war in den Jahrzehnten 1850—1870 die italienische Renaissance die herrschende Stilrichtung.

Als Webb für Morris ein Haus gebaut hatte, kam dieser, der längst der hergebrachten Mode feindlich gegenüberstand, darauf, den Hausrat selbst mit seinen Freunden zu zeichnen und herzustellen. Man sah aber das Ziel nur in dem sach- und sinngemäß hergestellten mittelalterlichen Hausrat — neues zu erfinden, lag keinem im Sinn. Morris halfen vor allem Webb, Burne Jones, Rossetti, Brown, Künstler ersten Ranges. Ihr Name erzeugte die Ansicht, daß sie etwas Besonderes, Wertvolles schaffen müßten und damit zuerst eine größere Anteilnahme des Publikums.

Das Hauptergebnis dieses oft übertriebenen Ästhetizismus war, daß das Publikum einen verdichteten, künstlerischen Geschmackkursus durchgemacht hatte und überhaupt wieder auf Pflege des Innenraumes von künstlerischen und persönlichen Gesichtspunkten ausging.

Der modernste Hausrat ist an sich kaum imstande, den Leistungen von 1750 bis 1800 etwas hinzuzufügen; nur neue Bequemlichkeits- und sanitäre Fragen können auftauchen. Alle Möbel werden geräumiger, die Tische größer, die Sitzmöbel tiefer und weicher.

Die Wand wird mit echter Gobelinwirkerei oder Malerei (Friesbehandlung) geziert, aber nur oberhalb der hölzernen Brüstungstäfelung; sonst war sie in ein niedrigeres Unterstück und ein höheres Oberstück geteilt in der Höhe der Türverdachung, wo sich auch die Stange zum Aufhängen der Gemälde befindet. Für das Unterteil kommt entweder Holzverkleidung zur Verwendung, mit der oft Wandschränke, aber auch das in eine Nische eingebaute Buffet verbunden werden, außerdem die Tapete, als Bespannung mit Leder oder Matte, Putz, mit und ohne Schablonierung für den Fries, darüber Wandmalereien, Tapete oder Putz.

Der Vater der modernen Tapete, die er mit der Hand drucken ließ, ist Morris. Die früheren zeigen ein mehr naturalistisches, aufgelöstes Motiv, hell in der Wirkung

Abb. 311. Innenraum aus dem Wohnhaus des Architekten R. Norman Shaw in Hampstead-London. Nach: Hermann Muthesius, „Die englische Baukunst," Verlagsanstalt „Kosmos", Berlin und Leipzig.

und doch tief in der Farbe, kräftig und leicht, dabei poetisch anmutend, aber zu hart gezeichnet. Daneben werden ungebleichtes Leinen, baumwollene einfarbige oder schablonierte Stoffe zur Wandbespannung verwendet. Jedenfalls ist der Wand ein individuelles Gepräge wieder verliehen.

Um Bilder praktisch aufhängen zu können, wird eine Holzleiste angebracht, die wegen ihrer Fixierung nur den einen Nachteil hat, dem in den Bildern oft recht verschiedenen Horizont nicht stets gerecht werden zu können.

Die Decke wird, wie in der elisabethischen Zeit, belebt durch die Balkendecke oder durch die mit Flächenmuster überzogene Stuckverkleidung.

Die Decke ist entweder weiß oder hat eine Tapetenbekleidung, die ein netzförmiges, eine Art Stern- oder Rautenmuster hat, sehr zart und hell im Ton gehalten. Wird eine Balkendecke angeordnet, so werden kleine, zierliche Balken enge nebeneinander gelegt. Die Architektur im Sinne der Ordnungen und die im landläufigen Sinn architektonische Gliederung der Flächen ist aus dem Innenbau vollständig verdrängt. Die Behandlung der Wand wie der Decke ist ausgesprochen flächig. Die ganze Innenarchitektur will eine selbständige Kunst sein und in erster Linie Ruhe und Zurückhaltung bieten, die vornehmlich durch den Flächengedanken erreicht werden. In ihm ist das Vorbildliche der englischen Behandlung des Wohnraumes zu erblicken.

Den Fußboden überspannt für gewöhnlich ein einziger Teppich, auch indische Matten, doch treten ganz neuerdings auch gute Holzfußböden auf.

In England hatte die Teppichweberei mit dem Ende des 16. Jahrhunderts begonnen. Im 18. Jahrhundert waren die Teppichmuster ganz von Frankreich abhängig, im 19. Jahrhundert lösten diese die schreienden Blumenmuster, die naturalistischen Tiere und Landschaften, die Nachahmungen des Rokoko in der Viktorianischen Epoche ab. In den siebziger Jahren machte sich erst eine Verbesserung geltend mit dem englischen Flachmuster, das sich in stilistischem Pflanzen- und Blumenornament gefällt.

Selbstverständlich wie Decke und Wand gehört in England ein Kamin in das Zimmer, ohne ihn ist es für den Engländer undenkbar. Sein Feuer ist für ihn das Symbol des Hauses. Der Kamin ist auch der künstlerische Sammelpunkt. Die moderne Kunst hat ihn noch durch die Bildung der Kaminnische, die erleuchtet wird, bereichert. (Abb. 311.)

Um die Wärme etwas mehr zu bewahren, wird die Umrahmungsfläche vielfach aus farbigen Fliesen gebildet; die mannigfaltig gestalteten hölzernen Umrahmungen sind für gewöhnlich weiß gestrichen. Auf den Aufsatz liebt man es, einen Spiegel in der Mitte und kleine Etagèren zu beiden Seiten zu stellen. Dann ist der Kaminvorsetzer zu erwähnen, der kaum vor dem 18. Jahrhundert erfunden ist.

Die Türen und Fenster sind an Größe und Zahl geringer geworden. Die Türgriffe endigen sehr ungeeigneterweise in einen Knopf oder eine Olive; stets ist der Klopfer an der Haustür zu finden.

Das Eichenholz wird unbehandelt gelassen, sonst ist der weiße Anstrich beliebt; die Holzimitation hingegen ist völlig verlassen. Das Fenster ist heute noch, wie im 17. Jahrhundert das Schiebefenster, das vorzüglich lüftet, aber schlecht schließt und unbequem zu putzen ist. Die kunstvollen Gardinen sind in neueren Häusern verschwunden, und eine kurze, herabhängende Obergardine und kleine Scheibengardinen aus dünnem Musselin, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter indischen Einflüssen beliebt wurden, sind an ihre Stelle getreten.

Von den kontinentalen Möbeln unterscheidet sich das in ruhigen, leichten, beweglichen Linien gehaltene englische zunächst durch die ausgesprochene Vorliebe für Mahagoni, dann Eichenholz, Esche, das weiß angestrichen für Schlafzimmer das gewöhnliche ist. Das Möbel wird stets aus massivem Holz gearbeitet und solide mit gediegenen Schlössern und Beschlägen versehen. Überall ist aber trotzdem das Streben nach Feinheit und Zierlichkeit erkennbar. Die Gesimse treten wenig hervor, die Profile zwischen Rahmen und Füllungen verschwinden fast ganz, und die Füllungen bilden eine glatte Fläche. (Abb. 312.)

Von den fest eingebauten Möbeln sind vor allem die Wandschränke, die festen Büffetnischen und die Bücherschränke zu nennen.

Das Drowingroom zeichnet sich in seinem Mobiliar vor allen andern durch die bequemen Polstermöbel aus, deren Sitz oft nicht höher als 30 cm ist. (Abb. 229.) Für die Bezüge liebt man gemusterte Möbelstoffe, häufiger Kattune, die auch alle Kissen, Polster auf Fensterbänken usw. überziehen. Daneben finden sich noch viele Phantasiestühle.

Elektrische Beleuchtungskörper hat England früh gearbeitet. Eine ihnen eigentümliche Ergänzung bildet der Stoffschirm, der seit Jahrzehnten beliebt ist. Er

Abb. 312. Schlafzimmer in Eichenholz mit Metallintarsien. Von der Pariser Weltausstellung 1900. Von Heal & Son in London.

ist im Gegensatz zu dem amerikanischen Glasmosaikschirm immer aus Seidenstoff hergestellt. Das knapp konstruierte, ornamentlose, lediglich aus Stäben zusammengesetzte Messinggestell ist seit Jahrzehnten gebräuchlich.

Für die Einrahmung bevorzugt man ganz glatte Leisten in massivem Eichenholz, das roh gelassen, gebeizt oder weiß gestrichen wird.

Die moderne englische Kunst für das Haus hat vor allem in einem Punkt sich die ganze künstlerische Welt zum Schuldner gemacht. Früher als andere Länder zum Maschinenindustrialismus gedrängt, wurde England auch früher seiner schädlichen Einwirkungen sich bewußt und hat sich mit Eifer bemüht, der sich herausstellenden Mängel Herr zu werden. Es schuf von 1860 an die Grundlagen für den gewaltigen und maßgebenden Umschwung des tektonischen Denkens in allen Fragen, die den Hausrat berühren, mauerte damit das Fundament, auf dem wir in der lebenden Stunde weiter schaffend stehen. (Muthesius.)

Die moderne Richtung in der Goldschmiedekunst, wie sie durch M. René Lalique und seine Schule angeführt wird, ist auch von einem Teil der englischen Juweliere übernommen. Sie besteht in der Verwendung möglichst großer Diamanten und farbiger Steine, en cabochon geschnitten, die in anmutiger Weise nach dem jeweiligen Geschmack des Liebhabers zwischen gehämmertem Golde oder Emaille in der Art, wie sie Cellini und die unzähligen Juweliere der Renaissance herstellten, angefertigt wird und bewundernswerte Effekte erzielt.

Viel verlangt wird heute der italienische Gardinettiring, der zwar sehr groß, aber ornamental wirkt. Das Mittelstück geben Blumensträucher oder -Körbe aus bunten Edelsteinen und Perlen ab, die weniger kostbar wie dekorativ in der Wirkung sind. Totenringe, die zur Erinnerung lieber Verstorbener noch heute getragen werden, finden nach wie vor in der alten Ausführung — dunkle Emaille mit Brillanten — Verwendung. Sehr gerne wechseln die Engländer nach der jeweiligen suggestiven Kraft, die sie den Steinen zuschreiben, die Ringe, und tragen Sonntags gelbe Topase, Montags Perlen, Dienstags Rubinen, Mittwochs Saphire, Donnerstags Amethysten, Freitags Smaragden und Sonnabends Diamanten. Auch die Monate haben ihre eigenen Juwelen: Januar Granat, Februar Amethyst, März Blutstein, April Diamant, Mai Smaragd, Juni Agath, Juli Carneol, August Sardonyx, September Chrysolith, Oktober Opal, November Topas, Dezember Türkis. Poesieringe werden nach wie vor am häufigsten von Verlobten einander geschenkt: entweder tragen sie die kurzen Inschriften innen, oder aber die Steine sind so geordnet, daß der Anfangsbuchstabe eines jeden Steines die entsprechende Widmung ergibt. Amulettringe fertigt man nach alten ägyptischen Modellen an, wie z. B. das heilige Auge, das gegen Unglück und bösen Blick schützen soll, den Sonnenring, der Unsterblichkeit verleiht, oder die Kröte, die Mütter und deren Kinder vor bösen Einflüssen bewahren soll. Wappen und Siegelringe haben sich in Gold und Silber ihre alten Formen bis heute bewahrt. Cameenringe sind fast ganz abgekommen, es sei denn, daß man alte wertvolle Stücke aus der Zeit der Königin Elisabeth besitze, die leicht erkennbar sind, da man zu der Zeit Porträts meist in Sardonyx schnitt. Porträtringe aus der Zeit Karls I. sind gleichfalls von Wert. Dann trägt man hier und da noch Wedgwoodcameen oder Bonesche Emaillen. (Davenport.)

Jn einem unverkennbaren Gegensatz zu der so selbständigen bürgerlichen Baukunst steht die öffentliche. Am meisten zeigen eine Verbindung zwischen beiden noch die Bauten (Abb. 313), die, als dem Wohle der unteren Volksklassen gewidmet, auch dem „Hause" baukünstlerisch am nächsten stehen, wie Volksbibliotheken, Volksklubhäuser, Badeanstalten, Handarbeitsschulen u. a. m. Dagegen wird nicht in Abrede gestellt, daß die Charakteristik der modernen, dem öffentlichen Leben dienenden Bauwerke noch durchaus unzureichend ist. Ein Bankgebäude ist nicht notwendigerweise eine Bank, heißt es, und zwischen einem Rathause und einer technischen Schule kann oft kein nennenswerter Unterschied festgestellt werden.

Den Beginn der modernen englischen Kirchenbaukunst kann man in das Jahr 1818 setzen, da damals infolge großer Summen, die das Parlament bewilligte, und durch die Gründung einer Gesellschaft zur Beförderung des Kirchen- und Kapellenbaues viele Kirchenbauten begonnen wurden. Die einzelnen Sekten, deren es in England eine Unzahl gibt, führten zu besonderen Bauformen.

Christoph Wren hatte für die Staatskirche in England die Predigtkirche, das protestantische Gotteshaus geschaffen. Der tiefe Chor ist verschwunden oder zu einer flachen Nische geworden, die Kirchen haben häufig Emporen, die Kanzel nimmt die vor-

Abb. 313. Beamtenwohnhäuser von Architekt William Owen in Port Sunlight in Cheshire.
Nach: Hermann Muthesius, „Die englische Baukunst," Verlagsanstalt „Kosmos", Berlin und Leipzig. (Siehe Seite 502.)

nehmste Stelle ein und soll von allen Plätzen gesehen werden. Die Kirchen zu Anfang des 19. Jahrhunderts stehen vorwiegend unter dem Einfluß der klassischen Bauweise, wenngleich bereits gotische Bautendenzen bemerkbar werden. In der inneren Anordnung blieben sie bei der Wrenschen Disposition. Flacher Chor, hohe Kanzel, Emporen, westliche Orgelstellung sind die bezeichnenden Merkmale der Kirchen bis zum Ende der dreißiger Jahre. Damals führt Augustus Welby Pugin die neue englische Kirchenanlage ein. Die basilikale Anlage ohne Emporenanordnung, der sehr tiefe Chor mit Gestühl, die hohen, durchbrochenen Chorschranken, das Triumphkreuz mit dem Gekreuzigten im Triumphbogen, die östliche Orgelstellung charakterisieren den Innenbau der neu-englischen Kirche. Der offene Dachstuhl verschwand ziemlich überall und machte der Einwölbung Platz. Die größte Schwäche dieser neugotischen Bauten besteht in dem Mangel an konstruktivem Fortschritt. Man verlor sich in Formen und Stimmungen. In neuester Zeit ist der Glaube an die alleinseligmachende Kraft der Gotik im Kirchenbau gebrochen.

Die eigentliche Sektenbaukunst beginnt im 19. Jahrhundert. Die Aufgabe bestand hier darin, einen würdigen Vortragssaal zu errichten. Seit den sechziger Jahren wurden diese Saalbauten mehr im Sinne der Kirche ausgebaut. Die Staatskirche begann architektonisch einzuwirken, ohne daß die kirchlichen Bauten der Sekten zu echt künstlerischen Leistungen sich hätten entwickeln können. Erst in neuester Zeit sucht man zu freierem, eigenartigerem architektonischem Ausdruck zu gelangen. Gestaltungen in der Form ländlicher Hausbaukunst, in nordischer oder italienischer Renaissance kommen bei vorwiegend zentraler Anordnung vor. Ein eigentlicher Chor ist, da der Altar fehlt, hinfällig, der Gottesdienst gipfelt in der Predigt von dem erhöhten Predigerpult. Die Orgel ist in neuester Zeit beliebter geworden, ohne einen bestimmten Platz erhalten zu haben. Man tritt durchschnittlich zuerst in einen geräumigen vorgelegten Gang, von dort aus in das Kircheninnere, das in mitteldunkel gebeiztem, oft auch hellem Holzton gehalten wird. (Muthesius.)

Abb. 314. Billardzimmer von Louis C. Tiffany. New York. (Siehe Seite 506.)

c) Nordamerika.

Der englischen Kunsttätigkeit in der modernen Zeit gliedern wir am besten die nordamerikanische an, da hier unstreitig vielfache Beziehungen auch dieser Art zu dem Mutterlande bestehen.

Wenn man das ganze Gebiet der künstlerischen Tätigkeit in den Vereinigten Staaten Nordamerikas überblickt, zeigt sich ein sehr vielseitiges Bild, in dem alle historischen Stile vertreten sind, teils, wie früher so auch heute, in strengem Festhalten an überlieferte Gesetze und Formen, teils in einer freieren Auffassung und Gestaltung, die sich bei einzelnen Architekten zu einer selbständigen Umbildung steigert. A. H. Richardson († 1880) war es, der hier in erster Linie stand, indem er an romanische und südfranzösische Kunstweisen anknüpfte und Bauwerke schuf, die heute noch vorbildlich genannt werden dürfen.

Die Neubauten in Nordamerika zeugen gleichermaßen von praktischem Sinn, Natürlichkeit, Wahrheitsliebe und frischer Ursprünglichkeit. Diese Auffassung äußert sich weniger in den Stilüberlieferungen der Staatsgebäude als in den Bauten, die modern-kirchlichen Zwecken, Museen, Banken, Bahnhöfen, Theatern, Geschäften, Kaufhäusern usw. dienen sollen.

Ganz besonders glücklich ist die Frage des Wohnhausbaues in den bürgerlichen Wohnhäusern, in den Vorstadt- und Landhäusern gelöst. Diese Bauten haben im Grundplan wie Aufbau vielfache Beziehungen zu englischen Häusern, übertreffen sie aber an malerischen Reizen und in der Einfachheit des Baues, der, von breitem Dach beschützt, daliegt, und dessen Unregelmäßigkeit schon von außen zeigt, daß die Innenräume genau nach den Gewohnheiten der Familie angeordnet sind. Als gemeinsamen Grundzug im Schaffen der amerikanischen Architekten erkennt man eine glückliche Verbindung des innerlich Zweckmäßigen mit dem äußerlich Wirksamen. Die Außenarchitektur läßt in den Höhen-

verhältnissen, in der Lage der Lichtbringer, in der Gestaltung der Dächer sofort den inneren Organismus des Gebäudes erkennen. Mit vortrefflichem Verständnis sind Erker, Altane, Veranden, Dachaufbauten, Schornsteine ausgebildet.

Die eigenartige Erscheinung dieser nordamerikanischen Häuser wird noch gesteigert durch das weise Maßhalten in der Anwendung von Gesimsen, Fensterumrahmungen und dekorativen Architekturformen. An ihre Stelle tritt die Flachwirkung, belebt durch einfache, der Natur der Baustoffe entnommene Mittel, so vor allem durch den Verband, die Schichtung und Oberflächenbehandlung der Werksteine, durch den Wechsel zwischen glatt bearbeiteten Binder-, Bogen- oder Knüpfersteinen mit Füllmauerwerk aus Ziegeln oder Bruchsteinen, die in mannigfachen Verbandarten geschichtet, bald hammerrecht bearbeitet, bald mit Bossen fein und grob, scheinbar regellos und doch mit gutem Gefühl für die beabsichtigte Wirkung verwendet werden. Der Cyklopen- und Rustikabau erfreut sich einer besonderen Wertschätzung; das Ornament tritt nur sparsam auf. Das Blatt- und Rankenwerk ist frisch und eigenartig in der Erfindung; konventionelle Formen finden sich nur selten.

Abb. 315. Buntes Glasfenster aus Favrile-Glas. Von Louis C. Tiffany. New York.
(Siehe Seite 506.)

Auch den Innenraum sucht der amerikanische Architekt den persönlichen Bedürfnissen anzupassen. (Abb. 314.) Die mit Glaswerk (Abb. 315) geschmückte Eintrittshalle, aus der frei im Raum die Treppe aufsteigt, wird mit besonderer Vorliebe behandelt. Türen schließen die Zimmer nicht ab, so daß sich überall malerische Durchblicke eröffnen. Das Zentrum in den Gemächern selbst bietet der Kamin und das Bestreben, jeden Raum seinem Zweck entsprechend auszustatten, erlaubt noch mehr die individualisierende Ausgestaltung. (Graef-Hinckeldey.)

In eben diesem Sinne ist die ganze Ausstattung des Hauses getroffen. Insbesondere kommt der auf das Praktische gerichtete Sinn des Amerikaners im Mobiliar zur Geltung. Einige Möbel, die unserer heutigen Anforderung an Bequemlichkeit nicht mehr entsprechen, wie die Kommode, existieren für ihn gar nicht, und aus dem selbständigen Schrank ist meistens der Wandschrank geworden. Die Sitzmöbel werden mit Verständnis und mit sicherer Hand körperrecht, ohne scharfe Kante und bequem konstruiert. Auch wird Prunk vermieden.

d) Deutschland.

Verwickelter als in Frankreich und England vollzog sich in Deutschland der Übergang vom Rokoko zum antikisierenden Stil, weil hier zu den französischen noch holländische und englische palladianisch-klassizistische Anschauungen traten. Joh. Boumann (1706 bis 1776), Grael und Unger (1743—1812) führten auf dieser Unterströmung zu dem antikisierenden Klassizismus des K. G. Langhaus (1733—1808), dessen Meisterwerk das 1793 begonnene Brandenburger Tor in Berlin darstellt. (Abb. 316.) (Klopfer.)

In einem erklärlichen Gegensatz wollte man jetzt im Derben das Gesunde erkennen. Man wollte vornehmlich die archaische Baukunst als Vorbild, und da man in der ägyptischen Architektur eine Vorstufe der griechischen suchte, so nahm man ruhig auch aus ihr das eine und andere Motiv herüber. Deshalb studierten die jungen Architekten vorwiegend nicht die Überreste des cäsarischen Roms, sondern die Siziliens und Unteritaliens, weil diese der dorischen Bauart angehören. Immerhin, allzu enge konnte man sich auch nicht an die Antike anschließen, da sie für alle Aufgaben nicht geeignet erscheinen konnte. Deshalb ist auch das Brandenburger Tor, obwohl es die Propyläen in Athen nachahmen sollte, keine sklavische Kopie geworden. Denn die den Verhältnissen nach vielmehr toskanischen als dorischen Säulen mit Basen und jonischer Kannelierung samt der schwächlichen Architravbildung, womit der Architekt vorwiegend nach vitruvianischem Rezept die attischen Vorbilder „verbesserte", die zwischen jedes Säulenpaar eingezogenen Scheidewände der einzelnen Durchgänge, wie namentlich die schwere römische Attika statt des Giebels verlieh dem Ganzen ein wesentlich anderes Aussehen. Strenger hielt sich Friedrich Weinbrenner (1766—1826) in Karlsruhe bei seinen vielen Bauten an die dorischen Formen, die er allerdings ruhig mit rundbogigen Tür- und Fensterbildungen versah. Wie konsequent der Architekt im übrigen verfuhr, erhärtet unter anderem, daß er die katholische Kirche in Karlsruhe, dem Parthenon frei nachgebildet, mit einer jonischen Vorhalle erbaute. Aus dieser streng archaistischen Auffassung führte zuerst hinaus Friedr. Wilh. v. Erdmannsdorf in Dessau (1736—1800), der den Ruinen der römischen Kaiserzeit seine Aufmerksamkeit zuwandte. Von hier bis zum Studium der klassisch-griechischen Architektur war nun kein sehr weiter Schritt, und diesen tat Friedrich Gilly (1771—1800) in Berlin. Er suchte in seinen Entwürfen auf die hellenische Kunst in ihrer Blütezeit zurückzugehen; allerdings konnte er sich nur auf dem Papier aussprechen; denn monumentale Bauten zu errichten war ihm der allgemeinen Lage wegen versagt.

An Gillys Zeichnungen und Ideen, an der Antike und auch an den Werken des Mittelalters bildete sich Carl Friedrich Schinkel (1781—1841). Wenn uns die Langhans-Weinbrennersche Architektur wie ein dissonierender Anachronismus, verquickt mit schalem Putz der antiken Spätzeit, erscheint, so finden wir hier etwas von dem Geist entwickelten Griechentums festgehalten im ganzen wie im einzelnen, und zwar nicht in der Wiedergabe eines hellenischen oder römischen Vorbildes, wie sie zumeist

Abb. 316. Das Brandenburger Tor in Berlin von Karl Gotthard Langhans. Nach einer Photographie der Graphischen Gesellschaft in Berlin. (Siehe Seite 506.)

Abb. 317. Das Alte Museum in Berlin. Von K. F. Schinkel.

der Klassizist Süddeutschlands, Leo v. Klenze, anstrebte, sondern in freier Erfindung, mit den Formen und Mitteln der Griechen und in einer den Alten kongenialen Lösung des Problems. (Reber.) Trotzdem ist nicht zu leugnen, daß sich auch hier wider Willen der große Fehler in dem künstlerischen Schaffen des 19. Jahrhunderts äußerte, die verstandesmäßige Behandlung, die überall wissenschaftliche Bestandteile beimischte und deshalb überall die selbständige Arbeit fesselte.

Als Schinkel im Jahre 1810 ein Mausoleum für die Königin Luise entwirft, zeichnet er es im gotischen Stil. „Die Hauptidee," sagte er selbst, „welche ich bei der Entwerfung des vorliegenden Projektes hatte, war die: die freundliche und heitere Ansicht des Todes zu geben, welche das Christentum oder die wahre Religion den ihr Ergebenen gewährt, welche den Tod als das Ende irdischer Verhältnisse und den Übergang zu einem schöneren Leben zeigt; eine Ansicht, die ganz im Gegensatz steht zu der harten Schicksalsreligion des Heidentumes, bei der das Verhältnis der griechischen und römischen Manen in der Unterwelt nicht beneidenswert ist.

Die Architektur des Heidentums ist daher in dieser Hinsicht ganz bedeutungslos für uns; wir können Griechisches und Römisches nicht unmittelbar anwenden, sondern müssen uns das für diesen Zweck Bedeutsame selbst erschaffen. Zu dieser neu zu schaffenden Richtung der Architektur dieser Art gibt uns das Mittelalter einen Fingerzeig. Damals, als die christliche Religion in der Allgemeinheit noch kräftiger lebte, sprach sich dies auch in der Kunst aus, und dies müssen wir aus jener Zeit aufnehmen und unter den Einflüssen der Schönheitsprinzipien, welche das heidnische Altertum liefert, weiter fortbilden und zu vollenden streben.

Ich habe versucht, in diesem Geiste, der, wie ich glauben sollte, unmittelbarer ansprechen müßte, als die für uns kalte und bedeutungslose Architektur der früheren Antike, diese so tief ergreifende Aufgabe zu lösen."

Allerdings lehnte sich der Meister dann in steigendem Maße an die Antike an, wie wir wieder mit seinen eigenen Worten belegen können. Aber wir haben nicht außer acht zu lassen, daß unsere Bildung seit drei bis vier Jahrhunderten wesentlich auf dem Studium des klassischen Altertums gegründet ist, und daß wir die Gegenwart füglich nicht anders auffassen können, als nach den Elementen, aus denen sie hervorgegangen. Die Art, in der er praktisch diese Gesichtspunkte zu verwerten gedachte, hat er vor allem in seinem Museumsbau (Abb. 317) dargetan.

Mit hellenischem Formensinn empfunden, ist es doch wie das Schauspielhaus in jeder Beziehung den modernen Bedürfnissen angepaßt und dadurch wieder etwas Originelles und ganz Neues geworden. Wie einzig ist diese Halle von achtzehn jonischen Säulen,

die das ganze Volk zum Eintritt ladet, und wie unwiderstehlich zieht die Treppe zu dem oberen Geschoß den Blick ins Innere. Der Kuppelsaal, von Schinkel Pantheon genannt, weil hier Götterbilder aufgestellt werden sollten, bildet den Empfangsraum, der den Eintretenden mit dem Gefühl der Ehrfurcht und zugleich der Befreiung erfüllt. Höchst anerkennenswert ist die Resignation, mit der Schinkel sich stets dem Zweck des Bauwerkes unterordnet. In größter Einfachheit hat er die Säle gehalten, aber welcher Adel der Farbe und des Details. Die Säulen, die die weitgespannten Deckenbalken tragen, sind in der geistreichen und ganz neuen Weise benutzt, einen ruhigen Hintergrund für die Marmorstatuen zu bilden. Ebenfalls neu und von Schinkel zum ersten Male eingeführt ist die äußerst praktische Zerlegung der großen Bildersäle in kleine Kabinette. (Ziller.)

Wir finden in mehreren Werken Schinkels, welche der Richtung des gotischen Baustiles folgen, daß er sich bemüht, auch diese nach den Prinzipien der klassischen Kunst umzubilden.

Einige Entwürfe zeigen Anlehnung an die toskanischen Paläste des 15. Jahrhunderts. Unter diesen ist zunächst das Palais des Grafen Redern in Berlin anzuführen, das in seiner Hauptform vorzugsweise an den burgähnlichen Charakter der altflorentinischen Paläste erinnert, im Detail aber zugleich die volle Lauterkeit griechischen Formensinnes verrät. Auch der berühmte erste Rohbau, der in monumentalen Formen in Norddeutschland seit Jahrhunderten wiedererrichtet wurde, die Bauakademie, läßt die Erinnerung an Italien wach werden.

Die Bauakademie (Abb. 318) ist eine der wenigen Schöpfungen, die der Entwickelung der Architektur eine neue Richtung angaben. Sie ist durchaus eigentümlich und in der Art der Verwendung der Ziegel ganz neu. Hier führte Schinkel zum ersten Male den mittelalterlichen Strebepfeiler als Widerlager gegen den Druck der inneren Gewölbe in die antike Formenwelt ein. Da der Flachbogen für die Überwölbung der Innenräume gewählt ist, so brachte er ihn auch außen zur Erscheinung. Ebenfalls ganz

Abb. 318. Die Bauakademie in Berlin. Von K. Fr. Schinkel.
Nach einer Photographie von F. Albert Schwartz in Berlin.

neu ist die Wiederanwendung der glasierten Ziegel, die die ernste Farbe der roten Backsteine mildern und die horizontale Lagerung mehr betonen sollen.

So streng dadurch die Massenwirkung wird, so zart und liebenswürdig verstand der Künstler, im Gegensatz dazu die Umrahmungen der Wandöffnungen in bewunderungswürdiger Mannigfaltigkeit durch reiche Reliefs zu beleben. Besonders bezeichnend für die Bestimmung des Gebäudes als Lehranstalt sind die breiten, durch hermenartige Stützen geteilten und schön verzierten Fenster. (Ziller.)

Von großem, allgemein stilbildendem Einflusse wurde es, daß Schinkel Gelegenheit gehabt hat, den Leistungen der Handwerker das Gepräge des Adels und der Schönheit zu verleihen, das Erzeugnis des materiellen Bedürfnisses zum inhaltreichen Werke der Kunst umzugestalten. Hier tritt wieder das klassische Element seiner künstlerischen Eigentümlichkeit in seiner schönsten Bedeutung hervor, indem es alle jene klaren, gemessenen,

Abb. 319. Die Griechenfürsten im Zelte des Achill. Zeichnung von Asmus Jakob Carstens. Berlin, Nationalgalerie. (Siehe Seite 512.)

in lebendiger Elastizität bewegten Linien der antiken Kunst sind, in denen er die Geräte, deren der heutige Lebensverkehr bedarf, gebildet und mit denen er sie geschmückt hat. Und als die Ziegelbaukunst wieder in den Bauten Schinkels, besonders in der 1825 bis 1828 erbauten Werderschen Kirche erstand, kam man auch auf die glasierten Ziegel zurück. Sie und Terrakottenarbeiten wurden damals zuerst wieder in umfassenden Massen als Flächenschmuck und plastischer Zierat der Portale, Stichbogenfenster und Brüstungen verwendet.

Schinkels und Klenzes, des berühmten Münchener Architekten, Tätigkeit können wir, soweit ihre Arbeiten den klassischen Vorbildern folgen, annähernd als die Zeit des deutschen Empire bezeichnen, das sich besonders auch darin dem französischen nähert, als die Architekten hier wie dort die ganze übrige Ausstattung des Hauses, selbst die Rolle, die die Malerei und Plastik zu spielen hatte, bestimmten. Die Formen sind streng, oft trocken, die Fassaden bei reichen Bauten durch Pilaster belebt, für gewöhnlich aber nur durch schwache Simse gegliedert, gern mit einem Giebeldreieck bekrönt und mit Festons geziert. Hinter den glatten Wänden sitzen die weiß gestrichenen kleingeteilten Fenster und beschnitzten Türen, grüne Holzläden schützen die Wohnung, und bringen in den hellgehaltenen Maueranstrich einen satteren Farbenton. Die in der Antike gefundene Schönheit galt als unantastbares Gesetz, und diese zwang man jedem Gegenstand auf.

Abb. 320. Die apokalyptischer Reiter.
Karton für den Camposanto zu Berlin. Von Peter Cornelius.
Photographie und Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Siehe Seite 512.)

Abb. 321. Sturz der Irmensäule. Fresko im Rathaus zu Aachen. Von Alfred Rethel. (Siehe Seite 514.)

Auch die deutsche Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stand durchaus unter der Einwirkung der Antike. Anton Rafael Mengs wie Angelika Kauffmann sind getreue Schüler der Lehren eines Winckelmann. Weit selbständiger geht Asmus Jakob Carstens (1754—1798) seinen Weg.

Carstens ist Zeit seines Lebens über die Zeichnung nicht hinausgekommen. Mit dieser Auffassung begegnete er einer der maßgebenden Anschauungen seiner Zeit. Das Streben nach Helligkeit, dem wir überall in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Haus und Kirche begegnen, verlangte gar nicht nach der Farbe. Dazu kam, daß die Antike mit ihren farblosen Kunstwerken begeisterte. Der gedankenhafte und literarische Zug seiner Zeit begünstigte endlich eine äußere Wiedergabe der Formenwelt, die sich mit dem Stifte zufrieden geben konnte. Carstens ließ sich nicht daran genügen, die Antike zu illustrieren, sondern ihn reizte es, in das Wesen der Antike einzudringen und als gestaltender Künstler zu neuem Leben zu erwecken, was die antiken Dichter den Worten anvertraut hatten. So entstanden unter seiner Hand zu antikem Leben einfache, schlichte Zeichnungen, von denen man in Rom mit Recht voller Bewunderung sagte, Carstens habe den großen Stil mit nach Rom gebracht; denn trotz sehr leicht feststellbarer technischer Mängel erfüllt des Künstlers schlichte Werke ein echter, großer, künstlerischer Sinn. (Abb. 319.)

Bald, um zunächst nur einmal die Richtungen aufzuweisen, die in Deutschland sich damals Bahn zu brechen anfingen, begann ein anderer großer Künstler seine Flügel zu recken, Peter Cornelius (1783—1867). Cornelius gehörte als Führer zu jenen jungen Malern, die sich von der Überlieferung frei zu machen bemühten und an der Hand nicht der Antike, sondern der von so frischer moderner Lebenssicherheit erfüllten altdeutschen und altitalienischen Kunst zu in sich wahrer künstlerischer Tätigkeit führen lassen wollten. Daß sie damit von neuem einen Weg gingen, der zu einem Manierismus führen mußte, da das Naturstudium nicht in genügendem Maße als Helferin zur Seite trat, war ihnen nicht klar geworden. Sie begingen einen weiteren Fehler dadurch, daß sie ihre Motive nicht der sie unmittelbar umgebenden Welt, sondern literarischen Überlieferungen, vor allem der Bibel, entlehnten. (Abb. 320.)

Erfüllt von einem ehrlichen Streben nach innerer Kernhaftigkeit und Echtheit des künstlerischen Schaffens und dazu ein tief philosophischer Geist, war Cornelius befähigt, der antiken Sage wie dem Alten und Neuen Testament bis in ihr inneres Wesen hinein zu folgen, seinen Malereien den Charakter der Monumentalität aufzuprägen. Daß auch er und die ihn Umgebenden die einschmeichelnde Farbe verschmähten, den energischen Stil des Freskos, die schmucklose aber bestimmt charakterisierende Zeichnung bevorzugten, war natürlich in einer Zeit, die vom Empirestil, von literarischen Vorbildern beherrscht war, und von Malern, die Ateliergewohnheiten entrinnen wollten. Wie immer man auch über die Endresultate des Wirkens eines Cornelius und seiner Mitstrebenden denken mag, sie erfüllten ihre Werke mit dem Feuer einer heiligen Begeisterung, die aus dem Herzen stammte und jeder Phrase ernstlich abhold war.

Auch die deutsche Landschaftsmalerei stand im Banne der infolge der Begeisterung für die Antike bevorzugten italienischen und griechischen Natur. Es soll damit aber nicht verkannt werden, daß die Malereien eines Joseph Anton Koch (1768—1839) von einer echten, großartigen, ehrlichen Naturanschauung eingegeben sind, und daß Karl Rottmann (1798—1850) den stilvollen Charakter der südlichen Landschaft mit Verständnis zu erfassen vermochte.

Wenn wir auch nicht leugnen können, daß Rottmann in seinen griechischen Landschaften als Lichtmaler einer gewissen Phrasenhaftigkeit verfallen ist, so dürfen wir andrerseits nicht vergessen, daß diese Malereien einen Schritt vorwärts auf dem Gebiet der Farbenfreudigkeit gemacht haben, die auch in Deutschland unter immer stärker werdendem Einfluß der Kunstwerke des Mittelalters wie der Renaissance wieder zu erstehen begann.

Knüpfen wir an jene Maler an, die sich um Cornelius scharten, so haben wir hier zunächst einzufügen, daß bereits von diesen Meistern, wie etwa Julius Schnorr von Carolsfeld, auch die alte deutsche Sage und deutsche Geschichte mit Vorliebe gemalt wurde. Hand in Hand mit der Begeisterung für die altdeutsche Malerei ging die Freude an der

Abb. 322. Das Aschenbrödel. Ende. Von Moritz von Schwind.
Nach der bei Piloty & Löhle in München erschienenen Stichausgabe. (Siehe Seite 514.)

altdeutschen Kunst, überhaupt erstarkte man gewissermaßen innerlich an der großen Geschichte des Deutschen Reiches, da dieses stolze Reich selbst in Trümmer gefallen war. Eine große Anzahl von Künstlern hat sich in dieser Hinsicht betätigt. Allen voran steht Alfred Rethel (1816—1859).

Seine Hauptwerke befinden sich im Rathause zu Aachen, wo Rethel Kaiser Karls des Großen Leben (1846—1851) malte. Zweifelsohne sind auch diese Fresken literarisch bedingt, wie wir zu sagen pflegen, aber ebenso sicher ist, daß der Meister sie mit einer ursprünglichen Kraft zu erfüllen imstande gewesen ist, die seinen Gestalten alles Marionettenhafte nimmt. (Abb. 321.) Rethel steht weiterhin insofern auf der Höhe eines Historienmalers, als er überall sich auf das Wesentliche zu beschränken verstand, seinen Historienbildern Stil zu verleihen vermochte.

Die Romantik, die hier in monumentalen Kunstwerken die deutsche Sage und Geschichte schilderte, fand eine Ergänzung in Gemälden und Zeichnungen der Künstler, die den Märchen ihren besonderen Zauber abzugewinnen versuchten. Hier ist vor allem Moritz von Schwind mit seinem köstlichen Humor, seinem goldenen Herzen zu erwähnen (1804—1871; Abb. 322.)

Wer hat wohl den deutschen Kindern, ja allen alten und jungen Kindern in aller Welt besser den Weihnachtsmann gezeichnet als dieser gottbegnadete Meister mit dem reinen Kinderherzen? Wer ließ die Englein frommer über ein Kinderbett, in dem kleine Hände beteten, sich neigen, wer erzählte wahrer und mit feinerem Verständnis von Rübezahl, und wer ließ die Kinder lustiger über die Geschichte vom gestiefelten Kater lachen, wer hat endlich jene wunderbaren deutschen Dichtungen von Geschwisterliebe wie in den sieben Raben, jene von reiner Frauenliebe wie in der schönen Melusine inniger mit dem schlichten Stifte erzählt!

Gleichermaßen erfüllt von der reinen Schönheit klassischer Kunst und klassischen Lebens, begeistert von der Formenwelt Italiens, aber auch erfüllt von germanischer Liebe zur Natur vereinigte Friedrich Preller in seinen odysseeischen Landschaften die klassizistische und die romantische Anschauung. Er war es, der sich nicht damit begnügte, die antike Dichtung nur mittels Figuren zu schildern, sondern die Landschaft zuhilfe zog, um klassisches Denken und Fühlen zu interpretieren. Aber immerhin, er blieb am letzten Ende abhängig von dem Wort. Ganz anders Arnold Böcklin, von dem wir später reden wollen.

Gleichzeitig mit den deutschen klassizistischen und romantischen Landschaftsmalern, zu Beginn des 19. Jahrhunderts, erwuchs auch eine kerngesunde Genremalerei. Maler wie Georg Ferdinand Waldmüller oder Friedrich Georg Kersting, der junge Menzel endlich und andere mehr wußten unbestochenen Auges die kleine Welt des Alltags als Künstler zu sehen, so daß sie aus ihr Kunstwerke von hohem Range erstehen lassen konnten. An sie gliedert sich an der mit Recht noch heute volkstümlichste Genremaler Ludwig Richter (1803—1884), der trotz einer gewissen romantischen Grundstimmung in naiver Weise das ganze breite Leben unseres täglichen Daseins in Freud und Leid zu schildern befähigt war. Er selbst hat in der Vorrede „Fürs Haus" gesagt, wie er seine Werke aufgefaßt wissen wollte.

Schon viele Jahre, schreibt er, habe ich den Wunsch mit mir herumgetragen, in einer Bilderreihe unser Familienleben in seinen Beziehungen zur Kirche, zum Hause und zur Natur darzustellen und somit ein Werk ins liebe deutsche Haus zu bringen, das im Spiel der Kunst jedem zeigt, was jeder erlebt, der Jugend Gegenwärtiges und Zukünftiges, dem Alter Vergangenes und den Paradiesesgarten, der den Samen getragen hat für die spätere Ernte. Gelingt es nun, das Leben in Bildern schlicht und treu, aber in warmer Freude an dem Gegenstand wiederzugeben, so wird ja wohl in manchem der einsam oder gemeinsam Beschauenden der innere Poet geweckt werden, daß er ausdeutend und ergänzend schaffe mit eigner Phantasie.

Die dritte Richtung der deutschen Malerei zu Beginn des 19. Jahrhunderts lag lange Zeit für uns im Dunkel der Geschichte verborgen, bis die Jahrhundertausstellung in Berlin 1907 das Licht der Forschung auf sie fallen ließ. Mit Erstaunen nahm man hier eine Malerei wahr, die sich mit Fragen der Koloristik so eingehend beschäftigt hatte, daß die feinsten Lichtstimmungen beobachtet und einsichtsvoll wiedergegeben wurden. Man erkannte, daß Landschaftsmaler, wie etwa Kaspar David Friedrich (1774 bis 1840) die deutsche Heimat mit liebevollem, echt deutschem Sinn und feinem Auge gemalt hatten. Friedrich nimmt unter den Landschaftern in dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts die vornehmste Stelle ein, weil er ein Maler schlechthin war,

der nur durch eine gewisse Neigung zur Romantik, aber als Herr der Farbe und des Lichts, eine gewisse Einschränkung erhielt.

Er wählte für gewöhnlich einfache Motive, die er mit schlichtem Naturssinn und feinem Gefühl für Beleuchtungswerte betrachtet, ganz unabhängig von einer Schule durcharbeitet. Karl Blechen ist ihm verwandt, nur geht er als Maler noch wesentlich über Friedrich hinaus, da er bereits Problemen der Freilichtmalerei nachhing.

Ganz anders geartet, man möchte sagen, wissenschaftlich genau in den Einzelheiten, großzügig, und obwohl von landschaftlichem Gefühl eingegeben, präsentieren sich die Landschaften Karl Friedrich Lessings (1808—1880), ohne den Eindruck großer, freier Natur dem Beschauer aufzuzwingen, denn wir empfinden keine objektive Schilderung des aufgenommenen Naturbildes, sondern eine Komposition aus einer Reihe von Landschaftsausschnitten.

Von so hervorragendem künstlerischen wie historischen Wert die Landschaften Lessings und verwandter Meister auch sind, ihnen fehlt eine gewisse Schlichtheit, ihnen haftet eine Atelierarbeit an, die die Natur in das Haus zwang. Die Franzosen brachen hier eine neue Bahn, wir Deutschen folgten.

Der klassizistische Baustil am Schlusse des 18. und im beginnenden 19. Jahrhundert verlangte naturgemäß auch nach einer Bildhauerei, die an der Antike genährt war. Der Hauptmeister dieser Richtung ist Gottfried Schadow (1764 bis 1850). Er vereinigte eine gewisse Eleganz im Linienfluß, die noch aus dem Rokoko stammte, mit der bestimmten, klaren Form der Antike und, wie betont werden muß, mit einer Naturanschauung, die er aus einem sehr fleißigen Studium des Modells gewonnen hatte.

Es war auch ein Glück für ihn, daß ihm Aufgaben gestellt wurden, die in ausgesprochenem Maße die Schilderung des schlechthin Gesehenen verlangten. Die Porträts, die er von der Königin Luise und ihrer Schwester (Abb. 323), von den Generalen der preußischen Armee, wie Zieten und Blücher, herzustellen beauftragt wurde, konnten aus der Fülle des Lebens geschöpft werden.

Man darf es bedauern, daß Schadows Richtung einerseits keinen kraftvollen Nachfolger erhielt, und daß andererseits der Hellenismus des Bertel Thorwaldsen (1770 bis 1844) aus Kopenhagen die

Abb. 323. Kronprinzessin Luise und Prinzessin Friederike von Preußen. Von Gottfried Schadow. Berlin, Königl. Schloß.

Abb. 324. Die Nacht. Von Bertel Thorwaldsen.

deutschen Bildner für lange Zeit unterjochte, denn so sehr Thorwaldsens Plastik vom Standpunkt eines formalen Stils aus von Nutzen für die deutsche Bildhauerei gewesen ist, besonders für die Reliefkunst, so läßt sich doch nicht in Abrede stellen, daß das Schaffen dieses nachgeborenen Griechen gleichzeitig einen kalten Formalismus großgezogen hat, der nur für wirklich hervorragende Kräfte von erzieherischem Werte sein konnte. (Abb. 324.)

Christian Daniel Rauch (1777—1857) zählte zu den wenigen, die diese neue, klassizistische Richtung mit einem gesunden, an Schadow genährten, künstlerischen Realismus bewältigen konnte. (Abb. 325.)

Es stand auch diesmal ein günstiger Stern über der Bildhauerei in Preußen, oder waltete hier gedeihlich der praktische, nüchterne Sinn des preußischen Staatswesens? Denn die Aufgaben, die Rauch gestellt wurden, entstammten zu einem erheblichen Teil der öffentlichen Kunstpflege des Staats. Man verlangte Bildwerke von Frauen und Männern, die im Leben des Staates eine maßgebende Rolle gespielt hatten. Rauchs Auffassung schwankt, wie sich nicht leugnen läßt, zwischen einem mehr realistischen und einem gewissen vorgefaßten Formenideal.

Energischer als er ging einer seiner Schüler, Ernst Rietschel (1804—1861), auf dem Wege des wirklichkeitsgetreu Dargestellten voran. Sein Denkmal Lessings (Abb. 326) darf als ein Vorbild dafür gelten, wie ein Künstler die Natur als Lehrerin heranziehen soll, ohne zum Kopisten herabzusinken. Dieser Lessing bietet uns Wirklichkeit, aber eine, die der äußeren Form wie der inneren Auffassung nach sehr vornehm interpretiert ist.

Abb. 325. Standbild Friedrichs des Großen in Berlin. Von Christian Daniel Rauch. Nach einer Photographie von W. Titzenthaler in Berlin. (Siehe Seite 516.)

So erfreulich an sich diese und ähnliche Arbeiten unserer Künstler sind, so lag doch noch immer, wie wir hier zunächst abschließend bemerken wollen, der Bann der klassizistischen Auffassung über der deutschen Plastik.

Betrachten wir jetzt die Innenräume der Häuser in der Zeit bis etwa 1870.

Einer der feinsten Kenner dieses Zeitabschnittes und unsere Autorität, Folnesics, hebt scharf hervor, daß man damals mit kritischem Blick Form, Farbe, Material und Bedeutung der Dinge prüfte und ihnen eher Zwang antat, als daß man eine Ausnahme vom allgemeinen Schönheitskanon gelten ließ.

Abb. 326. Das Lessingdenkmal in Braunschweig. Von Ernst Rietschel.
Verlag der Neuen Photographischen Gesellschaft, A.-G., Steglitz-Berlin. (Siehe Seite 516.)

Der Gedanke, daß ein wesentlicher Unterschied zwischen hoher und angewandter Kunst nicht bestehe, daß ein- und dasselbe Farben- und Formgefühl sowohl das große architektonische Monumentalwerk wie das Nutzgerät beherrsche, begann eine Macht auf die Künstler auszuüben wie noch nie. Da die Architektur in erster Linie stilbildend war, so erhielten alle kunstgewerblichen Entwürfe ein architektonisches Gepräge. Vor allem sind es die Gesetze der Symmetrie, die im Empirestil am konsequentesten durchgeführt sind. Sie dienten vornehmlich dazu, eine der vornehmsten Errungenschaften des Empire für den Innenbau zu erreichen: die Raumschöpfung. Überall herrschte Ruhe, Gleichmaß, Einklang, aber auch Gehorsam gegenüber der Regel. Abb. 327.

Die Wandflächen werden ruhig, einfach gehalten, durch Pilaster als Stützen belebt, die Räume tunlichst mit einer Farbe beherrscht. Die Füllungsflächen zwischen den einzelnen stützenden Gliedern werden gern Malereien und dekorativen Textilwerken zugewiesen. Auch hier scheiden sich deutlich erkennbar die alte und die neue Zeit. Nach den Feststellungen Fischbachs bleibt die Webeornamentik in festen Geleisen, bis der Naturalismus des 18. und 19. Jahrhunderts die Stilgesetze mißachtete, und bis das Architekturornament in Ermangelung besserer Vorbilder von hochbegabten Architekten wie Schinkel usw. für die Weberei verwendet wurde.

Die Paläste in Berlin, Cassel, Würzburg usw. zeigen noch diese mit Licht und Schatten versehenen Akanthus- und Palmettenornamente auf seidenen Wandtapeten. Schinkel verstand, rhythmische Linien und edle Konturen und Proportionen den Blättern und Ranken zu geben, stand aber der Technik der Weberei fern. Er glaubte, daß die erhaltenen Stein- wie Metallarbeiten Griechenlands auch für solche Gewebe und Stickereien geeignet seien.

Die Decke, die auf oft recht frei variiertem, gemaltem Gebälke ruht, ist stets in hellen Tönen gehalten. Die einfachste Gliederung zeigt einen ungeteilten, von Linien umsäumten Spiegel mit schlichten Rosetten; die reichere Bildung weist eine Teilung der Fläche in ein größeres Mittelfeld und kleinere, symmetrisch angeordnete Seitenfelder auf. Medaillons mit figuralen Ziermotiven treten hinzu; auch gemalte oder plastische Kassettierung findet sich.

Technisch wird diese ganze Ornamentik mittels der Malerei hergestellt, wenngleich im Prinzip die gemalte Architektur als unzulässig gilt. Stehen reichere Mittel zur Verfügung,

so kommt das Stuckrelief, der echte und imitierte Marmor, das glattpolierte Holz, der Zimmer- und Seidenstoff in Betracht. Als besonders vornehm muß jene Dekorationskunst gelten, die für die tragenden Glieder ausländische polierte Hölzer verwendet, deren geschnitzte Einzelheiten wie Kapitäle, Vasen, Eierstäbe und sonstige Zierformen entweder ganz vergoldet oder in Weiß und Gold gehalten sind, und die in den Füllungsflächen einfarbige Damaststoffe aufweisen.

Die Parkettierung des Fußbodens wird mit möglichster Sorgfalt vorgenommen, sofern ihn nicht kleinere Teppiche, die stets in neutralen Farben gehalten werden, bedecken.

Die Einlegearbeiten dieser Art sind den wundervollen Leistungen des Rokoko technisch durchaus ebenbürtig. In zahllosen Variationen bildet die antikisierende Palmenrosette die immer wiederkehrenden Motive. Stilistisch wird durchaus festgehalten, daß Verzierungen, die nicht mit dem Begriff der Fläche übereinstimmen, als unstatthaft gelten.

Vorhänge, deren weiche Falten einen feinen Kontrast zu den geraden Linien der Möbel boten, fielen in geschmeidigen, dünnen Musselinwellen an den Fenstern herab.

In der Ecke des Zimmers stand der alte Freund, der Kachelofen, der nun allerdings seinem Wesen und seiner Form nach recht wenig antik war, aber da die letztere das ausschlaggebende Wort hatte, so mußte der gute Ofen sich so antik wie möglich benehmen. Ein wirklich klassisches Beispiel dafür, wie völlig unvermögend diese Zeit war, Zweck und Form harmonisch zu verbinden.

Die Stilperiode Ludwigs XVI. hatte dem Ofen die Form eines Denkmals gegeben. Ein Säulenstumpf aus glasiertem Ton, der auf einem runden Unterbau ruht, wurde mit mannigfaltigem Reliefschmuck, Festons, schwebenden Genien u. dgl. versehen und von einer Vase bekrönt. Die Empirezeit bevorzugte die abgestumpfte schlanke Pyramide auf quadratischem Unterbau mit senkrechten Seitenwänden, oder baute einen zylindrischen glasierten Tonofen mit umlaufender Pilasterstellung, der nicht selten in Figuren oder Vasen seinen oberen Abschluß fand. Vom Friese wie von den Füllungsflächen hebt sich gewöhnlich hell auf dunklerem Grunde ein Reliefschmuck ab. Gußeiserne und kupferne Öfen wurden als Dreifüße, Vasen auf zierlichen Untersätzen, Altäre, Kandelaber geformt: besonders die kupfernen Öfen waren beliebt. Man fügte Platten von gebräuntem Kupfer aneinander und schmückte sie mit blanken, matten, vergoldeten Ornamenten. Innen befand sich ein zweiter eiserner Ofen, der das Kupfer vor zu starker

Abb. 327. Zimmer aus dem Palais Kinsky in Prag um 1820.
Aus dem Werke von Folnesics: „Innenräume und Mobiliar der Empire-Biedermeier-Zeit". (Siehe Seite 518)

Erwärmung schützte. Auch hier gaben Altäre ein gern verwendetes Vorbild ab. Der Kamin wurde natürlich streng architektonisch gestaltet.

Das Mobiliar nahm stilistisch die Entwickelung, daß zuerst, wie wir bereits sahen, gegen den Schluß der eigentlichen Rokokozeit sich der englische Einfluß zeigt; diesen lockerte in steigendem Maße der französische Geschmack im eigentlichen Empire, das zuerst strenger, schlichter, allmählich in dem sogenannten bildhauerischen Empire ständig reicher wurde. Die allgemeine Einwirkung der englischen Interieurkunst blieb bestehen. Sie empfahl sich durch die Sicherheit, mit der sie das einzelne Objekt dem ganzen unterordnete, und im Mobiliar selbst Formkombinationen gab, die aus dem Zweck des Möbels sich ergaben, dieses selbst der Durchbildung nach von ästhetischen Theorien freier machte, dem persönlichen, künstlerischen Erfinder eine ungehemmtere Aussprache erlaubte.

Im Jahre 1787 werden die modernen englischen Stühle als für einen bürgerlichen Haushalt geeignet, folgendermaßen beschrieben: Kostbar von Mahagoni, Birn- oder Nußbaum-Holz, aber geschliffen und mit Atlas oder Zitz gepolstert, wohlfeil von gutem Rotbuchen-Holze, sauber gearbeitet, mit einer Lackfarbe grau oder nach Verhältnis der Tapete mit einer anderen Farbe angestrichen und mit bunter Leinwand gepolstert. Die Kannelüren der Füße und Felder der Schwingen sind bei allen vertieft, jedoch ohne Bronze, die Lehnen aber durchaus flach und glatt gearbeitet.

In den norddeutschen Städten bürgerten sich als Material immer mehr die überseeischen Hölzer, insbesondere das Mahagoni ein. In Süddeutschland hielten die weißlackierten Möbel sich länger; überall galten sie aber noch lange, auch in den bürgerlichen Wohnungen als „fein", und deshalb stellte man in Prunkräumen die weißlackierten, mit Gold gezierten Möbel noch gerne auf, länger als in Frankreich.

Die Ausstattung der Möbel selbst erfolgte, wie es die französischen Vorbilder verlangten.

Einzelner Möbel, wie des Sofas im Salon und in der Wohnstube, sei kurz gedacht, da es in Deutschland als ein echtes und rechtes Familienstück, besonders breit und behäbig gebaut, geschmückt wurde. Es stand natürlich in der Mitte der Wand, denn die Symmetrie war ja oberstes Gesetz des Empire. Auch in Deutschland stimmte man den Überzug der Möbel zu der Wandbekleidung ab.

Vor dem Sofa steht der monumentale Tisch, dessen runde Platte gerne auf eine mächtige Säule aufgelegt wird. Nicht weit von hier, in der Nähe des Fensters, fand auch in Deutschland der Blumentisch seinen Platz, der in seiner reichen Entwickelung und in seinem nach oben sich verjüngenden Etagenaufbau eine Schöpfung dieser in gefühlvollem Naturgenuß schwelgenden Zeit ist. Der antike Dreifuß bot oft den formalen Anhalt.

Unter dem Spiegel erhielt natürlich der Konsoltisch seine Stelle, oder auch der kleine, auf vier Pfeilern ruhende Pfeilertisch, zwischen dessen Beinen manchmal ein Schränkchen eingebaut wurde. (Abb. 328.)

Als kleine Ausstattungsobjekte seien die mit Bronzeappliken verzierten Ständer oder Konsolen aus Mahagoni für Marmorbüsten, große Vasen, die zierlichen Kamin- und Ofenschirme mit ihren gemalten oder gestickten Einsätzen, die Lüster, Wandleuchter und Girandolen erwähnt, deren Durchbildung uns von Frankreich her bekannt ist. Überall stehen Stühle von mannigfaltigen, bequemen und im wesentlichen tischlermäßigen Formen, die den Körper wirklich ruhen lassen, außerdem das Ruhebett, das alte Spann- oder Lotterbett, mit edel geschwungenem, hohem Kopfteil.

Der aus dem Rokoko übernommene Glasschrank behielt die Einrichtung mit Etageren und Spiegeln an der Rückwand und die Verglasung an den drei Seiten bei. (Abb. 329.)

Das am schwierigsten zu behandelnde Möbel war das Klavier.

Für die aufrechtstehenden Klaviere war die Harfenform bevorzugt; außerdem gab es schrank- und pyramidenförmige Klaviere, später die Pianinoform, die in ihrem Aufsatze antikisierende Details mit Säulen und Giebeln aufwies. Damals erhielt schon das Pedal die Form einer Lyra. Im Musikzimmer waren Harfe und Laute zudem durchaus heimisch.

Die Schlafzimmereinrichtung unterschied sich in Deutschland von der französischen vornehmlich dadurch, daß das einschläfige Ehebett weniger als die zwei Einzelbetten

Abb. 328. Empirezimmer aus dem österreichischen Unterrichts-Ministerium. (Siehe Seite 520.)

beliebt waren. Der Toilettentisch hat vieles mit dem Pfeilertisch gemeinsam. Er trägt auf seiner Platte den Spiegel mit drehbarer Achse, die in zwei kleinen Säulchen ihren Stützpunkt hat. Gerne wird auch dieser Toilettentisch als Kommode behandelt. Die eigentliche Kommode mit Etageren wird mit einer Platte aus weißem Marmor und aus Holz mit reichen Bronzebeschlägen bedeckt. Auch für dieses Möbel wird in den Bronzebeschlägen vielfach das figürliche Moment in antiker Linienführung beansprucht.

Für die Speisezimmermöbel finden wir die mannigfaltigsten Formen. Besonders interessant ist das langgestreckte, von Pfeilern getragene und mit kleinen Schränken ausgestattete Büffet. Eine Neuerung ist auch für Deutschland der Tee- oder Kaffeetisch. Er erhält eine runde Platte und ruht auf einem drehbaren Fuß; ein breiter Plattenrand umgibt die feste Mittelplatte von weißem Marmor mit vergoldeter Bronzegalerie. (Folnesics.)

Aus dem Empire entwickelt sich unter erheblicher Beihilfe der englischen Auffassung der sogenannte Biedermeierstil.

Mit dem Glanze der napoleonischen Zeit, führt hierzu Lux aus, verschwand das Empire. Man schuf zum Teil unter englischem Einfluß die derben, quadratischen und zylindrischen Formen des Biedermeiermöbels (Abb. 330), an dem als dekorative Details Reminiszenzen aus dem Barock- und Empirestil hängen blieben. Es will nichts als bequem, behaglich sein und erfüllt diese Forderung mit strenger, erfindungsreicher Sachlichkeit. Das Möbel wurde damals wieder vollkommen auf Gebrauchszwecke zurückgeführt. Einzelne Typen, wie etwa der Speisetisch, wurden in diesen Jahren erst recht eigentlich als festes Möbel eines Speisezimmers in bezug auf die Höhe des Stuhles exakt durchgebildet. Man sorgte dafür, schreibt Lichtwark, daß die Zarge nicht zu tief herabreichte, damit die Knie des Sitzenden nicht belästigt wurden, man bildete die Beine möglichst dünn, ohne Querstangen, und stellte sie so, daß sie dem Sitzenden nicht im Wege waren. Wandtische, Anrichtetische, Servanten, stumme Diener vervollständigten das Mobiliar des Eßzimmers.

Vornehmlich ist von dem ganzen Mobiliar zu beachten, daß es reines Tischlererzeugnis ist, das seinen einzigen Schmuck in der sauberen, soliden Mache sucht. Überall wird die praktische Brauchbarkeit als oberstes Gesetz hingestellt.

Insbesondere wurde der Stuhl wie nie zuvor durchgearbeitet. Die Polster konnten in dem Sitz eingelegt bzw. aus ihm herausgenommen werden, so daß sie leicht auf das individuelle Bedürfnis hin gearbeitet werden konnten. Die Höhe des Stuhles bestimmt die Tiefe, die unbequemen Querleisten werden fortgenommen. An die Lehnen sollen die Schulterblätter anliegen, damit die Brust frei wird, Sprossenwerk dient jeder Bequemlichkeit. Der Lehnstuhl soll namentlich den Rücken behaglich aufnehmen, die Armlehnen werden am besten hoch, breit und flach gebildet. Damit die Stühle nicht unhandlich werden, soll nicht mehr Material verwendet werden, als unbedingt nötig ist. Die leicht geschweiften Beine werden dabei allerdings oft zu dünn. Das Sofa wurde bis zu den dreißiger Jahren fest und doch leicht gebildet. Genug, überall ist das Ziel strengste Sachlichkeit. Das Gesetz der organischen Form herrscht unbedingt.

Recht interessant sind weiterhin die Glasschränke, deren Leistenwerk man in sehr dekorativer Art durchbildet; jedoch immer in einer strengen, geometrischen Zeichnung, die geistreiche Kombinationen von geraden Linien und Kurven aufweist.

Abb. 329. Servante aus der Zeit der Königin Luise. (Siehe Seite 520)

Die Schreibtische finden wir stets breit und behäbig in ziemlich großen Dimensionen erbaut, rund oder eckig, mit offenen und geschlossenen Fächern, auch bestehen sie nicht selten aus hohen, schmalen Kasten, sogenannten Sekretären, mit aufklappbarem Deckel als Schreibbrett, hinter dem sich eine Anordnung von Fächern und Schubladen befindet, während der untere Teil dieser Schreibtische als Kommode gedacht ist.

In den besten Möbeln der Biedermeierzeit ist von Architekten eigentlich nichts zu bemerken, die aus dem Möbel selbst sich ergebenden Formen sind die maßgebenden. Der durchgehende Unterbau, die geraden Wandungen, das Rechtwinklige und Flächenhafte an ihnen bedeutet das Empire. Die Schmucklosigkeit der auf das feinste behandelten weniger sichtbaren Holzbestandteile, die äußerst bequem und zweckentsprechende Abrundung der Ecken nach innen, die reichliche Anbringung gepolsterter Flächen, die simple Nüchternheit des Ganzen, das ist Biedermeierstil. Das Holzwerk tritt zurück, und überall ist auf Bequemlichkeit wie Zweckmäßigkeit Bedacht genommen. Die schönen, in der klassizistischen Stilperiode erkannten Verhältnisse, diese Sicherheit in der Handhabung richtiger Proportionen, beherrscht in erster Linie den Aufbau der Möbel, der aus dem Nützlichkeitsprinzip heraus gedacht ist. Überall herrscht bis in jeden kleinen Gegenstand die Einheitlichkeit der Formbildung. (Folnesics.) Durchweg

Abb. 330. Biedermeier-Zimmer. Nach einer Photographie von E. v. Brauchitsch in Berlin. (Siehe Seite 522.)

wird auf edles Material, auf Solidität und gute Arbeit großes Gewicht gelegt. Allerdings darf ein Einwand nicht außer acht gelassen werden, den Rosner scharf formuliert hat: Das Ornament scheint nun beinahe ganz erloschen zu sein, hie und da nur finden sich noch schüchterne Variationen antiker Motive: Mäandergebilde oder Eierstäbe.

Ein Übriges durfte sich die Tapezierkunst leisten. Sie hat im Spannen und Drapieren der meist dünnen, weißen Stoffe Meisterhaftes geleistet, wenngleich nicht verschwiegen werden darf, daß die Tapezierer von damals eine gewisse Überkunst zutage förderten. Denn ihre Arbeit lief doch zumeist auf eine Imitation von „Säulenarchitektur" hinaus. Selbst die thronartige Drapierung der Betthimmel, die in einer Riesenkrone gipfelte, ist nur als eine wunderliche Kuriosität zu betrachten, trotzdem bei diesen Leistungen die außerordentliche, handwerkliche Geschicklichkeit anzuerkennen ist.

Handwerk und Kunst, führt Rosner aus, sind sich in diesen armen Zeiten allmählich fremd geworden. Während die Kunst nach der reinen Linie ringt und von fernen klassischen Idealen träumt, schafft das Handwerk allein den täglichen Bedarf für Haus und Leben, nur auf sich selbst angewiesen in allen Fragen der Formengebung und — da der Sinn für künstlerische Form im Handwerke nicht mehr lebte — immer wieder zurückgetrieben zu der kahlen, schmucklosen Nützlichkeitsform.

Und doch liegt fast immer etwas Rührendes, Ergreifendes in diesem Kunststile mit der schüchtern zagen und verarmten Kunst. Es spiegelt sich in ihm eine trübe, trostlose Epoche, da das Leben an unsern Vätern schmucklos und ernst vorüberschritt, hinter ihnen die Erinnerung an napoleonische Größe und deutsche Schmach lassend, und vor ihnen den Ausblick in eine Zukunft eröffnend, grau und hoffnungsarm, so daß man resignierte und verzagte. Es war ein Zeitalter, das schwer unter den Nachwirkungen der Befreiungskriege litt, das sich in seinen Bedürfnissen auf das Notwendigste beschränkte, in dem über dem Bestreben, Billiges und Praktisches zu produzieren, die Schönheit nicht zu Worte kam.

Für das Kunstgewerbe sind die Folgen, die dieser Stil, der fast gar keine künstlerischen Anforderungen an den Handwerker stellte, zeitigte, von ganz eminenter Tragweite geworden. Es ist kaum ein anderes Beispiel in der gesamten Geschichte des Kunstgewerbes zu finden, in welchem der rasche, unaufhaltsame Verfall technischen Könnens bei mangelndem Interesse schrecklicher zutage träte, als hier. Wie ein lebendiges Organ, dem die Möglichkeit zu ausübender Betätigung seiner natürlichen Funktion geraubt ist, in seiner Kraft verwelkt und

abstirbt, so geschah es hier an dem, was künstlerisch gewesen war, am lebenden Wesen des Handwerkes und der Gewerbe. Geschicklichkeit und Können, Geschmack und Überlieferung, alles das ging verloren in kürzester Zeit, und wie vor unlösbaren Rätseln stand das folgende Geschlecht der Kunsthandwerker den technischen Meisterwerken gegenüber.

In der Mitte der dreißiger Jahre kommen die eisernen Möbel auf, als Bettstelle, Stühle, Leuchtertische, Jardinieren, und es ist sehr bezeichnend für die Zeit, daß ihnen als besonderer Vorzug nachgerühmt wird: sie ließen sich für jede Holzart täuschend nachahmen. Kurz nach 1840 erscheinen die französischen, ganz überpolsterten Möbel. Mit ihnen gelangt der Tapezierstil zu größerer Einwirkung.

Das einzige Gerät, bei dem die Kunst noch ernstlich mitzusprechen hatte, war die Stutzuhr, die, am liebsten sockelartig gebildet, als Bekrönung Figuren trug, an denen man den romantischen Geschmack in allen Phasen der Sentimentalität verfolgen kann.

Da ist der Freischütz und Agathe, der schöne Phöbus und Esmeralda, Robert der Teufel flucht, und Fanny Elßler tanzt, Ritter und Fräulein, Minstrels, Troubadoure, Schäfer, Edelknaben, Räuber, Nonnen singen, beten, lieben und verzweifeln. — Die Pedanterie begleitete diese Uhren rechts und links mit passenden Armleuchtern und schuf so eine Garnitur, die wo möglich noch mit dazwischen aufgestellten Vasen voll künstlicher Blumen für den Zeitgeschmack typisch geworden ist. Die ganze Pracht stand unter Glasstürzen, in Frankreich auf dem Kamin, in Deutschland auf der Kommode in der „guten Stube". Das Material war Bronze, später bronzierter Zinkguß. In Deutschland verbreiteten sich über Wien italienische Alabaster-Skulpturen, als Vasen, Schalen, Uhren, deren weiches Material leichte Bearbeitung bei billigen Preisen ermöglichte und deren buttrige Eleganz einem auf zuckrige Süße gerichteten Geschmack behagte.

Die vornehme Welt liebte es, ihre Zimmer mit Porzellan zu schmücken. Vieux-Saxe, Alt-China und Japan wurden Mode, aber selbst in dem Arrangement dieses Materials macht sich die Pedanterie der Zeit geltend.

Das Rokoko hatte in seinen Porzellan-Kabinetten wahre Triumphe seiner überlegenen Dekorationskunst gefeiert; da umschmeichelt lustiges Rankenwerk leichte Spiegelwände, die ihm kaum Halt zu geben scheinen, und trägt auf Konsolen, die launischer Zufall gebildet, Figuren, Schalen, Vasen, die ihre kokette Erscheinung im Quecksilber der Wände spielend vervielfältigen; alles ist auf Grazie und Zierlichkeit berechnet, dem zerbrechlichen, leichten Material entsprechend. — Die Biedermeierzeit dagegen reiht hübsch ordentlich Teller an Teller, Schale an Schale in geradlinigen Schränken hinter Glas; die Genauigkeit, die Systematik vor allem, peinlich und regelrecht auch in der Spielerei des Boudoirs. (Fischel-Boehn.)

Noch während der Arbeitszeit Schinkels setzte sich in der Architektur die seit langem am Werke befindliche Romantik durch. Diese Richtung fühlt sich zu Beginn der dreißiger Jahre stark genug, den Kampf mit dem Klassizismus aufzunehmen. Es war auch in Deutschland die Gotik, die mit ihrer Frische, ihrer Kunstfertigkeit anzog und begeisterte. Goethes Worte vor dem Straßburger Münster hallten nach: Hier steht sein Werk, tretet hin und erkennet das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, rauher, deutscher Seele, auf dem eingeschränkten düsteren Pfaffenschauplatz des medii aevi.

Das Mittelalter mit seiner nationalen Größe und farbigen Pracht riß alle Welt zu widerstandsloser Bewunderung hin. Und es ist zweifellos von höchstem Werte gewesen, daß die deutschen Künstler sich wieder mit deutschen Vorbildern befaßten. Überall erwuchsen Kirchen im Stile des Mittelalters, so rein man sie zu erbauen wußte, alte Burgen wurden mehr und mehr aus ihrem Schlummer erweckt, neue Schöpfungen suchte man mit den Formen des Mittelalters und auch der italienischen Frührenaissance hervorzubringen. Allerdings kam abermals die große Gefahr herauf, der man auch meistenteils unterlegen ist, nicht zu arbeiten, wie es die Alten getan, sondern nachzuahmen, was sie geschaffen hatten. (Rosner.) Gottfried Semper hatte bereits 1834 klar erkannt, in welche Untiefen die Architektur zu stürzen im Begriff war. Er schreibt: In ihrer Impotenz ist das Pauspapier ihr Zaubermittel, um über alte, neue und mittlere Zeit Meister zu werden. Mit diesem läuft der Kunstjünger durch die Welt, stopft sein Herbarium mit vollaufgeklebten Durchzeichnungen aller Art, und begibt sich getrost nach Hause, seine Probekarte zur Hand, in der Erwartung einer Bestellung. Die Auswahl des Stiles wird nach Belieben dem Auftraggeber überlassen. Was Wunder uns aus dieser Erfindung erwachsen! Ihr verdanken wir es, daß unsere Hauptstädte als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte emporblühen, so daß wir in angenehmer Täuschung am Ende selbst vergessen, welchem Jahrhundert wir angehören. Fördert uns dies alles? Wir wollen Kunst, man gibt uns Zahlen und Regeln. Wir wollen Neues, man gibt uns etwas, das noch älter ist und noch entfernter von den Bedürfnissen unserer Zeit. Diese sollen wir vom Gesichts-

Abb. 331. Das Hoftheater zu Dresden. Von Gottfried Semper.
Verlag der Neuen Photographischen Gesellschaft, A.-G., Steglitz-Berlin.

punkte des Schönen auffassen und ordnen und nicht bloß Schönheit da sehen, wo der Nebel der Ferne und der Vergangenheit unser Auge halb verdunkelt. Nur einen Herrn kennt die Kunst, — das Bedürfnis. Sie artet aus, wo sie den Launen des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht. Und 1844 fügt er diesen Worten speziell hinzu: Unsere Kirchen sollen Kirchen des 19. Jahrhunderts sein, man soll sie künftig nicht für Werke des 15. Jahrhunderts halten. — Befangenheit im Hervorbringen selbständiger Werke ist der Grundfehler, warum unsere Monumente keinen Eindruck machen. Die meisten sind entweder im besten Falle gespenstische Phantasmagorien aus der Vergangenheit oder die abenteuerlichen Versuche eines durchaus originell sein wollenden Oppositionsgeistes. Es läßt sich kein Jahrhundert aus der Weltgeschichte streichen — von denen keines vorübergegangen ist, ohne einen unvertilgbaren Eindruck auf unsere Zustände zu hinterlassen —, und mit Selbstbewußtsein und Unbefangenheit muß man sich ihres reichen Stoffes bemächtigen. Semper ist übrigens nur einer von den vielen, die damals um eine zeitgemäße Baukunst kämpften, aber weiter als zu heftigen theoretischen Erörterungen, zu lebhafter Klage über die eigene Armut kam man nicht. Erst in den sechziger Jahren resignierte man, die großen und mannigfachen Aufgaben der siebziger Jahre drängten dann unvermeidlich zu den alten Formen. Im Jahre 1888 schrieb noch Göller: „Wir haben keinen eigenen Monumentalstil."

Also Freiheit innerhalb der Benutzung der fremden Stile, um mittels dieser der neuen Aufgaben Herr zu werden.

Die 1842 geweihte Walhalla bei Regensburg mußte allen die Augen öffnen, daß der hellenische Baustil für unsere Lande im Grunde nur ein fremder bleiben konnte. Denn was sollte es heißen, einen Bau, der die Bildnisse der größten Deutschen enthalten sollte, im Stile der Antike zu halten? Ebenso ungereimt mußte es aber erscheinen, einen Bahnhof, wie den in München von Friedrich Bürklein erbauten, in mittelalterliche Formen zu kleiden. Wie sehr man diese Übelstände empfand, wie stark das künstlerische Gefühl an sich erwacht war, das eine Einheit zwischen Zweck und Form verlangte, beweist der bekannte Versuch in München, einen neuen Stil zu erfinden. Darin liegt die erfreuliche Seite dieses an sich burlesken Beginnens.

Wie Semper selbst jene von ihm so scharf umrissene Aufgabe anzugreifen gesonnen war, hatte er in seinem Theater- und in seinem Museumsbau in Dresden an den Tag gelegt. Die Renaissance Italiens, ihrem ganzen Umfange nach, bot ihm die Einzelformen, die lebende Stunde aber die Aufgabe, und beides suchte er mit seinem persönlichen Künstlereifer zu durchdringen.

In der Grundanlage des Dresdener Theaters (Abb. 331) lehnt der Meister sich an römische Vorbilder an, indem er das Innere im Außenbau deutlich zum Ausdruck brachte. Er schiebt

nämlich den Zuschauerraum im ersten Bau (1838—1841) nach außen als Halbkreis, im zweiten als Kreisausschnitt. Im ersten Geschoß läßt er die Prunk- und Wandelhalle sich in einer triumphbogenartigen Loggia öffnen. Die Bühne legt er weniger tief an, aber das Bühnenhaus läßt er frei herausragen.

Für das Museum fand der Meister keinerlei Vorbilder. Er schloß sich in der Grundrißdisposition einem Gedanken Klenzes an, basilikenartige Oberlichtsäle mit Seitenräumen zu verbinden. Als Bauformen wählte er eine freibehandelte Renaissance in beiden Fällen, da er diese für die der modernen Zeit geeignetsten, bildungsfähigsten hielt.

Wie ein Kunsthistoriker im Jahre 1875 über die Baukunst der damaligen Gegenwart in Deutschland denken konnte, mag uns Franz Reber sagen:

Der Vorzug der deutschen Architektur der Gegenwart beruht aber auf doppelten Gründen. Erstlich auf besserer Tradition, wie sie namentlich die Berliner Schule der jüngsten Vergangenheit darbietet, und wie sie auch mehr oder weniger in einigen andern deutschen Städten vorliegt, dann aber auf umfassenderen Studien der Leistungen aller hervorragenderen Kulturepochen, nicht bloß von seiten der Archäologen und Kunsthistoriker, sondern auch durch ausübende Künstler. Frei von äußerlicher Ostentation hatte man den naturgemäßen Weg der Konstruktion mit strenger Maßhaltung in der äußeren Erscheinung verfolgt, bis man des Technischen, wie des Organismus der Zierformen mächtig war, und die Schätze der Vergangenheit in ernstem Studium aufgestapelt hatte, ohne die verderbliche Absicht, das Gewonnene in prahlerischer Üppigkeit auf einmal loszuschlagen. Die Tendenz nach blendender Überwältigung unter profusem Aufwande aller Mittel, wie sie dem französischen Baukünstler eigen, der schon in seinen prächtig ausgeführten Entwürfen die Absicht des Bestechens selten verhehlt, ist dem deutschen keineswegs eigen, der den Ruhm hat und verdient, häufiger mehr zu sein als zu scheinen. Wer je architektonische Entwürfe von deutscher Hand mit jenen französischer Architekten verglichen hat, wird auch, falls er ein Auge für das Wesen hat, dies nicht verkannt haben.

Das Hauptgebiet der Architektur der unmittelbaren Gegenwart (1875) ist aber der Privatbau. Individuum und Kapital bemächtigen und bedienen sich der Kunst ungleich mehr für eigene Zwecke, als dies früher geschehen war und geschehen konnte, wo Kirche, Fürst und Staat fast allein der Kunst Nahrung gaben und dafür ihre Dienste genossen. Das bürgerliche Wohnhaus, vorher schlicht und untergeordnet, ist jetzt aus seinem Dunkel getreten und schraubt sich zum Palast empor. Die Städte haben dadurch ihre Physiognomien wesentlich verändert, und der Architektur als Kunst ist damit ein ungleich ausgedehnterer Tummelplatz erwachsen, als jemals vorher. Damit wurde aber auch der Baukunst die Richtung von selbst angewiesen, welche nun, nach vergeblichem Ringen nach einem neuen zeitgemäßen Stil auf anderen Wegen, in der entschiedensten Wiederaufnahme der Renaissance lag.

Die klassische Richtung mochte den monumentalen Werken profanen Zweckes, die romantische den Kultbauten genügen, dem Privatbau bot nur die Renaissance die Mittel zur Deckung des modernen Bedürfnisses und einer entsprechenden, harmonischen Ausstattung. Der Palastbau hatte schon vorher zur Anwendung dieses Stiles gedrängt, wobei sich denn auch den Dimensionen und übrigen Verhältnissen entsprechend die italienische Hochrenaissance als der geeignetste Ausgangspunkt um so mehr empfahl, als der Klassizismus zu einer nur in der Hochrenaissance möglichen Substituierung griechischer Details an die Stelle der von den Cinquecentisten herübergenommenen römischen hinneigte. In Werken größeren Umfangs blieb man auch jetzt im ganzen bei der Richtung der „hellenischen Renaissance", im kleineren Hausbau dagegen schien die mehr spielende Dekoration der Frührenaissance da, wo die Umstände zu flacher Behandlung veranlaßten, oder in anderen selteneren Fällen die heitere Üppigkeit der Barockformgebung vorzuziehen. Wie aber auch die französische Renaissance bis zum Rokoko gelegentlich hereinspielte, so konnte es nicht fehlen, daß nicht minder die deutsche Renaissance des 17. Jahrhunderts erst ihre Bewunderer und dann auch ihre Nachahmer fand. So gebrach es keineswegs an Mannigfaltigkeit, wie denn überhaupt die seit langem unbeachtet gebliebenen Ableger der Renaissance, jetzt zu ganz neuer Schätzung gelangt, studiert und publiziert wurden, einen ungeahnten Reichtum von Denkmälern und brauchbaren Motiven liefernd.

Abb. 332. Das Faber-Haus in Berlin. (Siehe Seite 528.)

In der architektonischen Entwickelung der Jahre um 1875 stehen unter den deutschen Städten Berlin und Wien, welchen sich unter den kleineren Hauptstädten zunächst Stuttgart anreiht, obenan. In dem kurzen Zeitraum von nicht vollen zehn Jahren hat Berlin seine Erscheinung wesentlich verändert, und zwar nicht bloß durch sein der Mehrung seiner Bevölkerung entsprechend steigendes Wachsen, sondern auch durch entschieden größere Opulenz. Der Privatbau hatte sich vorher nur in seltenen Fällen weiter verstiegen, als zu unsolider Adoptierung Schinkel-Stülerscher Detailzierden, so daß bis vor kurzem Berlin mit seiner angeklebten Gips-, Zement- oder Zinkplastik, mit welcher man die sonstige Dürftigkeit wenigstens für einige Jahre — wenn nicht schon ein Winter die ganze Herrlichkeit zerstörte — zu maskieren pflegte, in der baulichen Dekoration eines üblen Rufes genoß. Jetzt werden einerseits die Kosten nicht mehr gescheut, Hausteine selbst von großer Ferne zu beschaffen, wie auch dem Backstein und der Terrakotta größere Aufmerksamkeit geschenkt wird, um Putz und unsolide Surrogate für Hausteine zu vermeiden.

Wien war in seiner architektonischen Tätigkeit während der siebziger Jahre gegen Berlin dadurch im Vorteil, daß es ihm nicht an Veranlassung fehlte, den öffentlichen Bau gleichen Schritt mit dem Privatbau halten zu lassen. Das, was Berlin seit Schinkels Tagen mühsam erworben, mußte hier seit dem epochemachenden Entschluß der Ringanlage beinahe mit einem Schlage ausgeführt oder wenigstens im Entwurf mehr oder weniger festgestellt werden. Monumentale Aufgaben jeder Art hielten daher dem Privatbau, auch dem Umfange nach, die Wage, und wurden sogar für den letzteren bestimmend, indem man diesen dem Palastcharakter möglichst anzupassen suchte.

München hat mit dem Neubau des Polytechnikums durch Gottfried Neureuther seine neue architektonische Ära begonnen. Neureuthers Tendenz ist entschiedener Anschluß an die Renaissance in jener Entwickelungsphase, in welcher sie ihre Strenge völlig abgestreift hat und zu völlig freier Reife gelangt ist (Baldassare Peruzzi). Der feine Sinn für Verhältnisse wie für Dekorationsformen, der ihm eigen, wird indes noch überwogen von seiner durch keine Rücksicht auf Schönheit zu beugenden Bedachtnahme auf den Zweck, die seine Bedeutung als Baukünstler doppelt schätzbar macht.

Der Westen Deutschlands war in den fünfziger Jahren auffallend von der neueren französischen Architektur beeinflußt. Mannheim und Frankfurt, auch Stuttgart, entrichteten ihr einen namhaften Zoll, und besonders der sonst verdienstvolle Wilhelm Bäumer geriet für eine Zeitlang und um so leichter in diese Abhängigkeit, als schon Josef von Egle durch seine Hinneigung zum Louvrestil hierzu den Weg geebnet hatte.

Freilich drängt gerade die malerische Tendenz den Künstler zu Konzessionen an das Barock, die jedoch zu billigen sind, so lange sie in kraftvoller und dekorativ gemäßigter Weise auftreten und sich der Surrogate für Steinbau enthalten. Geschieht dies aber auch nicht, so kann man sich damit beruhigen, daß die weitverbreitete Erscheinung allgemein lediglich den Charakter der Mode trägt, und sonach zu hoffen steht, daß sie sich wie alle Moden nicht lange behaupten wird.

In dem ungewöhnlich reichen Architekturleben Deutschlands in diesen siebziger Jahren, schließt Reber, an welchem außer den genannten Städten besonders noch Dresden und Karlsruhe Anteil nahmen, ist daher nur zu beklagen, daß fast allenthalben die malerische Tendenz der Zeit dem Materiale nicht überall Rechnung trägt, und namentlich da, wo Haustein schwer zu erlangen, Backstein und Terrakotta nicht zu selbständiger Geltung zu erheben erlaubt. Es greift dadurch jene Lügenhaftigkeit und Unsolidität in der Architektur Platz, die in den starken, in Surrogaten hergestellten Erzeugnissen durch Materialmißbrauch stillos und darum nicht selten unerfreulich wirkt, jene Scheinarchitektur der Verputzarbeit, der das organische Element zumeist fehlt.

Sicher ist es richtig, daß die deutsche Architektur bis etwa gegen die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts im hohen Maße von der Formensprache der vergangenen Zeiten abhängig gewesen ist; daß die Fassaden, die überall an Staats- wie Privatgebäuden errichtet wurden, eine Art kunstgeschichtliches Repetitorium darstellen, aber darin lag nicht der Schwerpunkt der Entwickelung, die trotzdem nicht abzuleugnen ist, sondern in der Bewältigung der vielen neuzeitlichen Aufgaben. In ebendemselben Maße wie die altchristlichen Architekten mit vorgefundenen heidnisch-römischen Formen ein christliches Gotteshaus erbauen mußten und damit eine hohe künstlerische Leistung boten, so haben auch die Baumeister des 19. Jahrhunderts in den Staatsgebäuden aller Art, in den Bahnhöfen, Postgebäuden, Krankenhäusern, Museen, Bibliotheken, Theatern und ähnlichen Bauten, in der Aufstellung von Grundrissen, die den modernen Zwecken eines modernen Bautypus dienen sollten, ihre Größe gezeigt. Diesen Gedanken müssen wir vor allem festhalten, wollen wir gerecht und richtig urteilen. Und dann dürfen wir auf das „stillose" 19. Jahrhundert stolz sein.

Die Schauseiten der Gebäude des 19. Jahrhunderts sind, so darf man sagen, seit dem Erlöschen des Biedermeierstiles zum Aushängeschild des kunstgeschichtlichen Wissens gemacht. Erst die Erkenntnis, daß das Bauwerk ein gegliederter Organismus auf der Grundlage des heutigen Bedürfnisses sein müsse, konnte einen Weg in die Zukunft selbständigen Schaffens eröffnen.

In der Denkschrift über die innere Ausstattung des Hamburger Rathauses schreiben die Verfasser 1891: Noch um 1880 gab es in der Berliner Architektur kaum ein Element der Gotik oder das der Renaissance. Man arbeitete mit dem herabgekommenen antikisierenden Formenapparat und im billigsten Material. Seit 1880 erst beginnt die durchgreifende Umgestaltung Berlins im Sinne der deutschen Renaissance, die der Leipziger- und Friedrichsstraße mit ihren Erkern und Giebeln und Fassaden in echtem Material ein neues Gepräge verleiht. (Abb. 332.) Noch vor zehn Jahren war die Verwendung von Haustein ungewöhnlich. Das Steinmetzgewerbe hat sich in der kurzen Zeit zu einer so hohen Leistungsfähigkeit entwickelt, daß heute eine einfache Sandsteinfassade nicht wesentlich teurer zu stehen kommt, als eine reiche dekorierte Zementverkleidung. Man suchte sich auf der anderen Seite auch immer mehr der eigentlichen Ziegelbaukunst zu bemächtigen, und bald erscheinen in den sechziger und siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Staffelgiebel, Putzblenden, Maßwerkfriese und -Füllungen, die Wasserschrägen und dergleichen mehr in glasierten Ziegeln.

Der Fassadenbau wurde daneben aber auch überall, was nicht vergessen sein soll, ein Zeichen der reichen und breiten Entwickelung des Lebens.

Man wünschte Pracht im Bürgerhause. Die Bautätigkeit hob sich seit 1872 in Deutschland gewaltig. Der allgemeine Wettstreit trat auch im stilistischen Wettstreit zutage.

Abb. 333. Medea auf der Flucht. Gemälde von Anselm Feuerbach in der Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Siehe Seite 530.)

Die Nervosität der Zeit verlangte immer neue Wunder von der Technik, und der praktische Realismus eine persönlich bequeme Anlage des Grundrisses, der sich die Fassadenbildung dann anzupassen hatte. Besonders hat sich der Villenstil diesen Grundzug angeeignet.

Mittlerweile war auch in der Schwesterkunst, in der Malerei, neben das Mittelalter die farbenleuchtende Renaissance, ja die Barockzeit getreten.

Eine eigentümliche Verbindung von deutscher Romantik, den aus der Antike entnommenen Anregungen und dem neuerwachten Sinn für Farbe bietet uns Arnold Böcklin in seinen Bildern. Böcklin (1827—1901) dichtet wie ein Romantiker und wie ein Grieche. Was von den alten Griechen kristallisiert, gesondert von der Umgebung künstlerisch geformt wurde, das gibt Böcklin verbunden. Er personifiziert gleich den Griechen das geistige Element in der Natur, löst es aber nicht von dem lebenspendenden Boden, sondern verschmelzt, wenn ich so sagen darf, Körper und Geist zu einem Ganzen, eine Vermählung des antiken und modernen Geistes, die nur die Landschaft ermöglichen konnte.

In Vlamland sehen wir das alteingeborene Verständnis für den Kolorismus wieder völlig erwachen. Anstatt Rom aufzusuchen, lenkten die deutschen Maler immer mehr ihre Schritte nach Antwerpen. Die Stoffwelt blieb zwar zunächst im wesentlichen dieselbe, wenigstens dürfen wir das für die Hauptmeister des neuerwachten Kolorismus in Deutschland, Piloty, Makart, Feuerbach usw. sagen, aber es war trotz dieser Beschränkung in den Motiven für die Entwickelungsgeschichte der deutschen Malerei von unendlichem Werte, daß die Freude an der Farbe so außerordentlich stark wieder erwacht war.

Karl Piloty ist durchweg von den Vlamländern abhängig, während Makart und Feuerbach sehr stark den alten Venetianern huldigten.

Anselm Feuerbach, der in seiner Formsprache auch der Antike mit Begeisterung genaht war, wird in der Folge wichtig als Bildner eines edlen Menschenideals. (Abb. 333.)

Aus dieser Piloty-Schule führt aber auch ein Weg in das Volkstum hinaus: ihn hat namentlich Franz Defregger beschritten. Selbst dem lebensstarken Volk Tirols entsprossen, wußte er, wenigstens in seinen frühen und besten Werken, mit sicherer Künstlerhand in das Tun und Treiben der Männer und Frauen in Tirols Bergen zu fassen. Er mag uns deshalb als Repräsentant der deutschen Genremaler dienen, ohne daß wir deshalb eines Matthias Schmidt, eines Eduard Grützner oder eines Ludwig Knaus, — der freilich durchaus unter dem Einfluß der französischen Malerschule stand, — vergessen wollen. Da wir soeben an Frankreich erinnert haben, so sei noch an einen in Bayern schaffenden Meister erinnert, der ursprünglich auch an Pilotyschen Werken und Artur von Ramberg gelernt hat, dann unter französischem Einfluß (Courbet), unter altniederländischen gelangte, um alle diese Einflüsse durchaus selbständig zu echten „Leibls" zu verarbeiten; denn es ist Wilhelm Leibl, dessen wir eben gedachten. Mit einem unleugbar altmeisterlichen Charakterzug verstand er gleichzeitig, in seinen Malereien den Eindruck vollkommenster innerer Wahrheit und äußerer Wirklichkeitstreue festzuhalten und wiederzugeben.

Der Pilotyschen Schule entstammt noch ein Künstler, der von Sage und Geschichte nichts wissen wollte, da es ihm möglich war, die Geschichte seiner Gegenwart zu malen, Franz Lenbach (1836—1904). Seine Bildnisse der großen Männer des späteren 19. Jahrhunderts repräsentieren in der Tat die Geschichte seiner Zeit. (Abb. 334.) Man mag über Lenbachs altmeisterliche Technik in absprechendem Tone reden, es wird aber nicht in Abrede gestellt werden können, daß er trotz allem ein Porträtist war, der durch die äußere Erscheinung hindurch in den Charakter, in das Wesen der Männer zu blicken verstand, deren Züge sein Pinsel auf der Leinwand festhielt. Lenbach ist in ausgesprochenem Maße ein Männermaler, der von dem heroischen Zug seiner Zeit, seiner Modelle gepackt, das Heldenhafte im geistigen Habitus seiner Porträts überall zur Geltung zu bringen befähigt war.

Die Plastik ging auch diesmal mit der Malerei Hand in Hand. Es ist auch auf diesem Felde die Zeit heraufgekommen, in der die kraftschäumende Renaissance zu Worte gelangte. Die Plastik verlangte jetzt nach ungehemmter Aussprache ihres ganzen Wollens, und dieses ging auf die Darstellung des Leidenschaftlichen, des Augenblicklichen. Die malerische Tendenz erstarkte ja überall, sie mußte auch in der Bildhauerei zum Durchbruch gelangen. Italien, Rom wurden wieder Lehrer; die spätrömische Kunst und die Hochrenaissance mit Michelangelos gewaltiger Subjektivität zerbrachen die klassisch-hellenistische Linie und Form. Reinhold Begas (1831—1911) folgte dem Ruf, der hier erscholl.

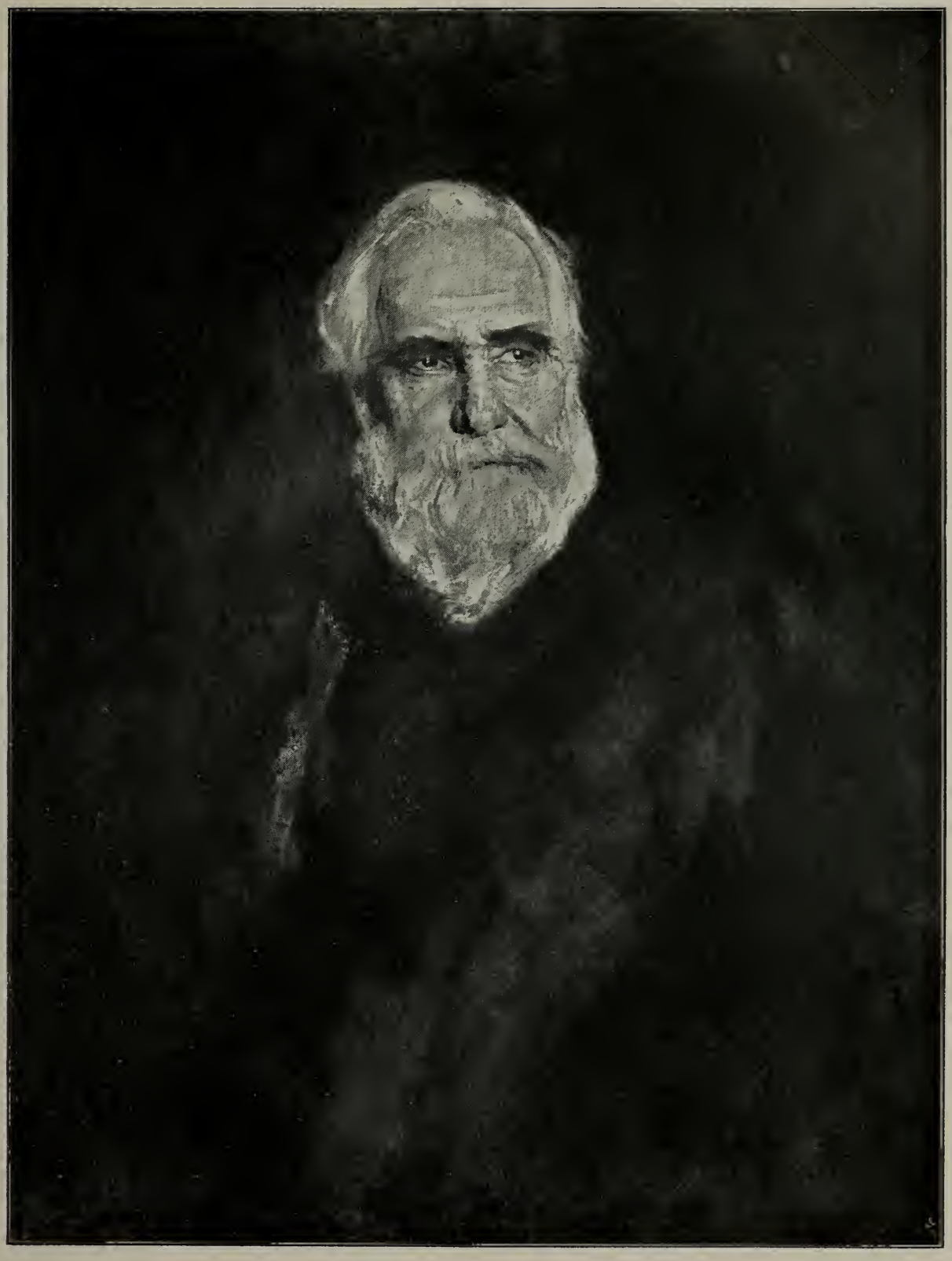


Abb. 334. Max von Pettenkofer. Gemälde von Franz von Lenbach. (Siehe Seite 530.)

Seine Gruppe, der Raub der Sabinerin (Abb. 333), kennzeichnet die neue Anschauung. Die Komposition ist (inhaltlich) unstreitig angeregt von Giovanni da Bolognas Werk) in sehr bewegten, aber keineswegs unruhigen Linien aufgebaut, denn jede Handlung kommt völlig zum Ausdruck, nirgends findet sich eine Überschneidung, die Unklarheit oder Unfreiheit brächte, weder am Leib des Mannes noch an dem der Frau. Und wie wundervoll ist der Gegensatz eines voll entwickelten Mädchenkörpers zu dem des Mannes herausgearbeitet. Begas modelliert die Epidermis mit einer Naturwahrheit, die an wirkliches Fleisch denken läßt, ja er läßt den weichen Körper der Frau zwischen den packenden Fingern des Mannes hervorquellen. Eine streng realistische Darstellung, die sich unstreitig malerischen Gesichtspunkten nähert. Begas ist auf diesem Wege

immer weiter gegangen und hat sich mehr und mehr der Barockkunst zugewandt. So bedeutsam also seine kunsthistorische Stellung ist, so wenig wird man ihn zu den großen Meistern rechnen dürfen. Sein Neptunsbrunnen in Berlin und sein Kaiser-Wilhelm-Denkmal sind nur ein Beweis für diese Worte.

Die Innenarchitektur hatte sich noch selbständiger als der Außenbau neuer Formen zu bemächtigen bestrebt.

Die alte deutsche Vorliebe für das malerische Element in der Architektur ist gewissermaßen offiziell festgestellt worden durch die Einrichtung des deutschen Hauses auf der Weltausstellung in Chikago. Auch sonst suchte man sich aller Mittel zu diesem Zweck zu bemächtigen. Es sei zunächst an die Baukeramik erinnert. Die von England und Frankreich ausgegangenen Erfindungen und Anregungen fanden in der deutschen keramischen Industrie bereitwillige und verständnisvolle Aufnahme.

Schon seit 1846 lieferten Villeroy und Boch Mosaikfliesen in Nachahmung römischer Fußbodenmosaik wie auch emaillierte Fliesen.

Als leistungsfähiger Konkurrent arbeitete seit 1856 die Terracottawarenfabrik von E. Marck in Charlottenburg, die Statuen, Bauglieder und Ornamente aus Terracotta herstellte. Da man sich immer mehr einer äußerst peinlichen Herstellungsart befleißigte, so verlor man einen Teil der Wirkung, der gerade auf dem rauhen, unregelmäßigen Kern, den Zufälligkeiten des Brandes, der Freiheit in der Behandlung der Figuren beruht. Vorbilder für die Formensprache lieferte besonders Oberitalien und das Deutschland des 16. Jahrhunderts.

Gegen den Schluß des 19. Jahrhunderts, sei gleich hinzugefügt, nahm man sich in einem stärkeren Maße der farbigen Baukeramik an; zu einem Teile entlehnte man sogar Vorbilder der Bauernkunst. (Borrmann.)

Wenn wir uns der kunstgewerblichen Tätigkeit der Zeiten bis etwa 1890 zuwenden, so müssen wir allgemein sagen, daß für sie die Oberherrschaft der „hohen Kunst“ entschieden sehr schädlich geworden war.

Für das gesamte Kunstgewerbe gilt Sempers Wort, das er 1843 schrieb: Bei so manchen technischen Fortschritten sind wir im Formellen, ja selbst im Angemessenen und Zweckmäßigen weit hinter unseren Vorfahren zurückgeblieben. Unsere besten Sachen sind mehr oder weniger getreue Reminiszenzen; andere zeigen ein löbliches Bestreben, die Formen an der Natur unmittelbar zu entnehmen; aber wie selten sind wir glücklich darin gewesen! Das meiste ist verworrenes Formengemisch oder kindische Tändelei. Höchstens an Gegenständen, bei denen der Ernst des Gebrauches nichts Unnützes zuläßt, als Wagen, Waffen, musikalische Instrumente und dergleichen, zeigt sich zuweilen mehr Gesundheit in der Ausstattung und Veredelung der durch die Bestimmung streng vorgezeichneten Formen.

An edler Kunst, an schöner, zierlicher Arbeit, sagte Jakob Falke in den Schlußworten seiner vortrefflichen „Geschichte des deutschen Kunstgewerbes“, hatte niemand mehr Gefallen; man verlernte sie zu schätzen und zu beurteilen. Um die Mitte des Jahrhunderts gab es in Deutschland, wenn man die Sache vom richtigen Standpunkte betrachtet, in der Industrie weder eine Kunst noch einen Künstler. Wurden einmal außerordentliche Aufgaben gestellt, so fielen sie dem Architekten zu und wurden architektonisch gelöst. —

Und weiterhin wurde seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die Arbeitsteilung sehr wichtig für die Industrialisierung der ganzen Tätigkeit, sie hat dem Arbeiter das volle Interesse für seine Arbeit genommen. Am schlimmsten aber war es eigentlich, daß die Kunst ihrer selbst vergaß; denn Sempers schönem Worte: die Kunst kennt nur einen Herrn, das Bedürfnis, wurde überall ins Gesicht geschlagen.

Man machte all und jedes Ding einer bestimmten kunsthistorisch mehr oder weniger berechtigten Stilauffassung untertan, ohne das tatsächliche Bedürfnis zu befriedigen. (Abb. 336.) Die Ausstellungen in Paris im Jahre 1867 und die in Wien 1873 lehrten Deutschland, wie weit es hinter den andern Ländern zurückstand. Das böse Wort „billig und schlecht“ galt selbst für teure Waren, indem selbst hier verwerfliche, die vollkommene Solidität schädigende Praktiken in Gebrauch waren. Aber es machte sich doch auch ein neues Wollen im Volkskörper bemerkbar, ein Streben ging überall hindurch, nämlich der ständig steigende Wille zum farbenreichen Prunk. Deutschland war in langer Friedenszeit und durch glückliche Kriege immer reicher geworden, wandte der Farbenarmut der Biedermeierzeit immer entschiedener den Rücken,

Abb. 335. Der Raub der Sabinerin. Von Reinhold Begas.
(Siehe Seite 531.)

verlangte immer bestimmter nach Reichtum, farbenglühender Pracht und Herrlichkeit. Das Bewußtsein von dem, was die eigenen Hände geschaffen, war gewachsen. Man begeisterte sich an dem Italien des 16. Jahrhunderts. Und hier fand man machtvolle Formen, glutvolle Farben, majestätischen Pomp.

Die farbenglühende, stolzkraftvolle italienische Renaissance riß die Führung an sich. Der Name Hans Makart strahlte über allem. Aber das Bewußtsein von dem Volksmäßigen, die Vaterlandsliebe, die 1871 ideell hatte vorbereiten helfen, verlangten nach einem entsprechenden Ausdruck, deshalb brach der große Krieg die Macht der italienischen Kunst und ließ überall die deutsche Kunst zur Geltung gelangen. Alle blickten empor zu dem Höhepunkt künstlerischen Schaffens in der deutschen „Neuzeit", von wo Dürers, Holbeins, Grünewalds Name und der manch eines tüchtigen Genossen strahlend herableuchtete. Man fühlte sich als deutsch und wollte seine künstlerischen Neigungen durch deutsche Kunst befriedigt sehen. Die Kunst- und kunstgewerbliche Ausstellung von 1876 in München hatte allem Volke bewiesen, welch gewaltige Mengen an Kunstschätzen uns die deutsche Renaissance hinterlassen hatte. Das künstlerische Erbgut der Vorfahren lag in geradezu imposanten Massen vor. Begierig griff man allerorten danach.

Daß bei der nun mächtig herankommenden „Altertümelei" vielfach wichtige Forderungen beiseite geschoben wurden, beweist ein Blick auf die Fensterscheiben der damaligen Wohnungen. Denn diese Neuzeit (1895) führte, allerdings in beschränkter Anwendung, die Butzenscheibenverglasung wieder ein und bediente sich zur Dekoration der großen öden Glasflächen der Malerei und der Ätzung und außerdem einer neuen amerikanischen Technik, des Sandgebläses.

Der Grund für die Wiedereinführung der Butzenscheiben lag daran, daß man ihren Wert für das malerische Ensemble und für Erzeugung eines gemütlichen Eindrucks schätzen lernte. Butzenscheiben gewähren durch ihre wellige Oberfläche ein höchst effektvolles Spiel von Glanzlichtern, Durchleuchtungen und Reflexen; sie lassen das Licht durch, verbieten aber zugleich den Einblick in ein Gemach, allerdings auch den Ausblick. Doch ist es gerade die letztere Eigenschaft, die sie zur Verwendung empfiehlt, denn sie schließen die behagliche kleine Welt, die sich jemand in einem Interieur geschaffen, gegen jedes störende Hereinragen eines Stückes unangenehmer Prosa ab, sei es, daß es sich nun um eine langweilige Fassade gegenüber, oder um einen garstigen Hof und dergleichen handle. Für den etwa nötigen Ausblick genügt es ja, wenn eine kleine Scheibe glatt gehalten ist. (Krell.)

Der großen Schwierigkeiten, unter denen die Kunstgewerbler arbeiteten, waren leitende Männer wie Julius Lessing sich wohl bewußt.

Er bemerkt im Jahre 1877 in seinem Vortrage über die Renaissance im heutigen Kunstgewerbe: Wie schwierig es übrigens ist, eine solche Frage zu beantworten, wie leicht man dazu kommen kann, eine vorübergehende Zeitrichtung als den Anfang einer gesicherten großen Periode zu betrachten, das mag uns die Beurteilung lehren, welche die Düsseldorfer Malerei der dreißiger Jahre in ganz Deutschland gefunden. In jedem neuen Jahre erfuhr die Welt, daß nunmehr die Zeichnung Raffaels, nunmehr die Farbenpracht und Technik eines Tizian, eines Correggio für Deutschland wieder gewonnen sei, daß jetzt Giotto und jetzt Michelangelo neu erstanden. — Wo sind sie alle hin, die Tageskönige der Malerei? Kaum noch von den Kunstschriftstellern aus Achtung für das Handwerk aufgeführt, von ihren jüngeren Zunftgenossen längst zu den Toten geworfen! Wird es uns mit unserem Urteile ebenso gehen, wenn wir jetzt die sichtbare Neubelebung der Renaissanceform in einer eigenartig deutschen Weise, als den Ausgangspunkt einer neuen Zeit begrüßen, welche uns die Kraft und Schöpfungsfreudigkeit früherer Jahrhunderte zurückzuführen bestimmt ist? Wie man aber vorgehen sollte, um der Väter würdig zu werden, hat Georg Hirth sofort richtig auseinandergesetzt, wenn er bemerkt: Schon der Umstand, daß unser Verein sein 25jähriges Streben und Ringen durch eine nationale Ausstellung zu krönen unternahm, in welcher den Werken unserer Väter der Ehrenplatz angewiesen war, noch mehr aber der glänzende Erfolg dieser für die ganze deutsche Industrie geradezu epochemachenden Ausstellung, hat uns klar und deutlich die Wege gezeigt, auf denen es uns gelingen muß, den alten Ruhm des deutschen Kunstgewerbes von neuem zu gewinnen: es ist der Anschluß an die besten Schöpfungen unserer Altvordern! Da haben wir nicht nur Vorbild und Muster in verschwenderischer Fülle, da ruht auch die phantasiebelebende Zauberkraft, die sich nicht künstlich erzeugen oder durch kalte Regeln ersetzen läßt. Durch die Erkenntnis der Wahrheit, daß wir Großes nur bei liebevollem und verständnisinnigem Studium der Alten leisten werden, haben wir einen gewaltigen Schritt vorwärts getan; und wenn nun vollends die Überzeugung Gemeingut wird, daß wir unser Heil in der deutschen Renaissance des 16. und 17. Jahrhunderts zu suchen haben, dann muß es uns ja gelingen, über den unförmigen Moloch der Stil- und Geschmacklosigkeit Herr zu werden.

Abb. 336. Saal der Villa Lenbach in München. (Siehe Seite 532.)

Praktisch half Hirth durch eine Reihe von Publikationen, wie der „Formenschatz", das Deutsche Zimmer.

Seine Absicht legt er dar mit den Worten: Ich habe es gewagt, an ein großes, allgemeines Bedürfnis zu glauben, und zum ersten Male versucht, die klassischen Arbeiten unserer alten Meister in einem Werke populär zu machen, — was, wenn es in den weitesten Kreisen der Gewerbetreibenden und des Publikums Anklang findet und Begeisterung erweckt, — allerdings einen tiefgreifenden Einfluß auf die Entwickelung unserer Kunstindustrie ausüben kann. Unstreitig war es von großem Vorteil, daß das deutsche Volk durch diese vielfachen Anregungen zu einem eigenen Geschmack gelangte. Auch erstarkte die innere Verbindung zwischen Kunst und Handwerk. Die größte Gefahr lag aber nach wie vor in der Industrialisierung der Kunstwerke.

Wie man hin- und herschwankte, mag ein Blick auf die Entwickelung der Papiertapete zeigen. Nachdem die kleinen, zierlichen Streumuster der Biedermeierzeit überwunden waren, ging man allmählich unter Leitung der Franzosen zum Naturalismus über, der in den sechziger Jahren zur vollen Entwickelung gelangte und dann ebenso einseitig völlig verachtet wurde. Die mit täuschender Exaktheit behandelten Blumenbuketts, die wildarrangierten Gewinde, die in störender Wiederholung die Wandflächen unruhig belebten, wurden verpönt; die oft mit erstaunlicher Bravour von virtuosen Blumenmalern, wie Müller und Dumont, hingeworfenen Dekorationen, die landschaftlichen Hintergründe und amüsanten Bilderbogen wurden verbannt, wie man die blumenbesäeten Fußteppiche verabscheute. An Stelle all dieser vegetabilen Überwucherung der Fläche wies man auf das anmutig-wechselvolle Spiel linearer Verbindungen hin, wie die auch koloristisch mustergültige Dekorationskunst der Orientalen sie zu allen Zeiten aufweist, namentlich aber auf die traditionell-stilisierte Formenwelt flacher Webeornamentik. Die liturgischen Gewänder des Mittelalters, die Franz Bock sammelte, kamen zu hohen Ehren; nach Renaissancegeweben ward eifrigst gesucht, von gleichzeitigen Bildern Motive sorgsam kopiert. Einfache, streng in herkömmlicher Weise behandelte Stilmuster erfreuten sich besonderer Pflege. Bald bedeckten die Wand in ermüdender Monotonie der symbolische Granatapfel und die Marienrose, von spärlichen Ranken- und Blätterwerk leicht umspielt, mitunter wohl auch stilisiertes Getier und mythologische Fabelwesen. Dabei sollte die Tönung immer ruhig, vornehm gedämpft sein, keine lichtstarke gesättigte Farbe die ängstlich erstrebte „Harmonie" beleben oder stören, wie kein fester Auftritt auf den teppichbedeckten Boden die unheimliche Ruhe unterbrach.

Kein Wunder, wenn die Papiertapetenfabrikation sich bemühte, diesem Ideal in ihrer Weise möglichst nahe zu kommen: man drängte sie mit bewußter Konsequenz auf die getreue Nachahmung „echter" Stofftapeten.

Unsere modische Richtung der „stofflichen" Papiertapeten band den schaffenden Künstler in den eng und bestimmt umschriebenen Kreis einer durch die Webetechnik geforderten Formenwelt. In diesem exklusiven Zirkel sollte seine Tätigkeit sich bewähren. Er sollte nach jener trügerischen Identität der äußeren Erscheinung streben, die als Triumph technischen Raffinements erstaunlich sein mag, als ästhetische Lüge aber nicht heftig genug bekämpft werden kann. (Pabst I.)

Wie wir schon bemerkten, war der Stilmoloch zwar überall tätig, aber wir hatten auch hervorzuheben, daß die Absicht, „echte" Werke zu liefern, noch keineswegs zu wirklich stilkritisch unanfechtbaren Leistungen führte. Einen guten Hinweis gibt Georg Böttticher in einem Aufsatz über Rokokotapeten. „Das sind Rokokomuster! Ganz echt im Stil," sagt der Händler. Aber bei aller Achtung vor dieser Autorität: solche Tapetenmuster kannte die Stilepoche, die wir uns gewöhnt haben „Rokoko" zu nennen, nicht. Die Kartuschen, die Muschelmotive, die Schnörkel und zerflatterten Blumen, kurz all jene Dinge, die der Laie schlechtweg als Kennzeichen des Rokoko ansieht und von jedem Ziergegenstand jener Zeit fordert, sie sind wohl der Plastik des Rokoko eigen, auf Tapetenmustern finden sie sich nicht vor oder erst zu einer Zeit, wo es mit dem Rokoko schon zu Ende geht.

Die Blütezeit des Rokoko hält streng auf Sonderung des Plastischen und Flachen und erzielt gerade damit nicht die schlechtesten ihrer Wirkungen. Nicht diese nachahmenswerten Seidendamaste, nicht die Tapeten des Rokoko, nein, wunderlicherweise ihre geschnitzte und bemalte Umrahmung hat sich die moderne Tapetenfabrikation zum Vorbild ihrer Rokokomuster genommen. Sie überträgt deren anspruchsvolle Plastik, die ja an den Füllungen, Pilastern, Simsen und Türeinsätzen der alten Rokokozimmer vortrefflich an ihrem Platze ist, mit allen Schatten- und Lichteffekten, Farben- und Formenkontrasten auf die Wandfläche und schafft damit Muster, die durch die Wucht und Unruhe ihrer Wirkung für das Auge jedes formgebildeten Menschen einfach unerträglich sind und ein Zimmer unleidlich machen müssen.

Wir haben gar nichts dagegen, wenn unsere Zeit die Rokokoformen nicht archäologisch-treu reproduziert. Wir sprechen uns vielmehr die volle Berechtigung zu, und halten es für einen Akt schöpferischer Tätigkeit, für ein Kennzeichen der Weiterentwickelung unseres Stilgefühls, die Formen, die uns von irgendwelcher Stilepoche aus irgendwelchem Grunde ansprechen, nach den Bedürfnissen der Zeit beliebig umzumodeln und unserer Dekorationsweise anzupassen. Nur darf dies nicht mit Verletzung vollgültiger Stilgesetze geschehen, nur dürfen die Grundsätze, die uns, bei strenger Prüfung, noch jetzt als gute, brauchbare erscheinen, nicht auf den Kopf gestellt werden. Das ist aber bei den modernen Rokokotapeten der Fall. (Pabst I.)

Ein erhebenderes Bild wird uns zu teil, wenn wir die Glasindustrie betrachten, wenigstens die böhmische; denn die im heutigen politischen Sinne deutsche Glasmacherkunst lag auch lange schwer darnieder. Zu Anfang des Jahrhunderts war natürlich

überall infolge der Kriege ein Stillstand eingetreten, aber im Jahre 1817 erfand Egermann das bis dahin unbekannte Blattschleifen des Kristallglases und die Kunst des Überfangens der fertigen Kristallglasmasse mit beliebigen, durchsichtigen Farben, mit welchen beiden Erfindungen er in kürzester Zeit einen sehr großen, durchschlagenden Erfolg erzielte und das böhmische Hohlglas auf dem Weltmarkte glänzend rehabilitierte. Erfindung folgte auf Erfindung oder richtiger Verbesserung auf Verbesserung: dem „Edelsteinglase" in hundertfachen Farbennüancen (1824) das vielbeliebte und belobte „Rubinglas" (1830); allein schon durch dieses, nachdem das lange sorglich gehütete Geheimnis seiner Erzeugungsweise Gemeingut der böhmischen Raffineure geworden war, haben sich unzählige Erzeuger und Händler Reichtümer erworben.

Ende der dreißiger und vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts hatte die Société d'encouragement in Frankreich die böhmischen Glasraffinate, was Schönheit und Billigkeit des Schliffes anbelangt, der französischen Industrie zum Vorbilde aufgestellt. Eine überraschende Mannigfaltigkeit bietet die böhmische Hohlglasindustrie, und man wird leicht begreifen, wie die böhmische Glasfabrikation in der Mannigfaltigkeit ihrer Verzweigungen nicht wohl von der Glasproduktion in anderen Ländern erreicht werden konnte. (Pabst 1890.) Trotzdem läßt sich nicht in Abrede stellen, daß im allgemeinen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, trotz der Herrschaft des Kristallstiles, in der Glasdekoration der Wert der Produkte sinkt, da die Mode eine merkwürdige Abart, einen bunten Gemmenstil, begünstigte, der als seine auffälligsten Arbeiten die bauchigen, schwerfälligen, mehrfach farbig überfangenen und geschliffenen Gläser hervorbrachte, die den Einfluß Englands verraten.

Der zweite Abschnitt des 19. Jahrhunderts nimmt unter Einwirkung des durch Salviati wiederbelebten venetianischen Glasstiles, der 1867 auf der zweiten Pariser Weltausstellung viel Freunde gewann, dem echten Kristallglasstil weite Gebiete ab, bis Lobmeyr die alte glänzende böhmische Glasgraveurtechnik wieder zu Ehren brachte.

Durch seine in den Jahren 1878—1881 entstandene köstliche Schale mit der eingravierten „Hochzeit des Neptun mit Amphitrite" bewies er die alte Kunst und das neue Können auf das glänzendste. Die „altdeutsche" Periode des 19. Jahrhunderts schwelgte natürlich in Kopien geeigneter Vorbilder. Damals bevorzugte man auch wieder sehr die farbige Emailmalerei auf Glas. Zu den beliebtesten Motiven zählte ungefähr 1885—1895 die weiße Spitzenmusterung auf buntem Glase.

Gehen wir zu einem andern Gegenstand des Hausrates über, etwa zum Bucheinband, so ist vom Ende des 18. Jahrhunderts und den ersten Jahrzehnten des neunzehnten nichts der Erwähnung wert.

Das 19. Jahrhundert muß für dies Gebiet im ganzen als eine Periode des Verfalls bezeichnet werden. Das einzelne Buch hat überall an künstlerischer Durchbildung verloren.

Die Erkenntnis des Verfalls führte, etwa von 1830, zu Versuchen der Wiederbelebung aller hier in Frage kommenden Techniken. Da das Leder zu kostbar war, so fertigte man nur Leinen- oder Halbleinenbände. Der Halbfranzband erscheint als die charakteristische Einbandform dieser Jahrzehnte. Auch für die Dekoration der Buchdeckel sucht man die alten technischen Mittel, vor allem die Blindpressung, sich wieder nutzbar zu machen.

In den vierziger Jahren beginnt man, unter der Einwirkung der Romantik die Bucheinbände gotisch zu dekorieren. Der Gotik folgte die Renaissance, die Bandverzierungen Groliers usw. Die Werke des deutschen Buchschmuckes um die Mitte des Jahrhunderts, der durch die besten Künstlernamen vertreten ist, waren Bücher mit künstlerischen Bildern geschmückt. Sie stehen der Provinz der bildenden Kunst nahe und sind den Mappenwerken mit Kunstblättern und begleitendem Text verwandt.

Hier grüßen wir zuerst, führt Poppenberg aus, Menzel als künstlerischen Adjutanten des alten Fritz, und unwiderstehlich bannen uns seine Randeinfälle zu den Werken des großen Königs, diese epigrammatische Kulturcharakteristik durch die Vignette.

Hier umsprüht uns funkelnder, lebendig machender Geist, der nicht nur die friderizianischen Menschen, sondern auch ihre Requisiten, Schwerter, Handschuhe, Fahnenadler und Grenadiertrommeln, Münzen, Truhen, Rokokosessel reden läßt, der in Miniaturfassung beides sichtbar macht: die Zierlichkeit des Stils der Zeit und die Größe ihrer geschichtlichen Begebenheiten, und der dabei mit einer noch nicht übertroffenen dekorativen Sicherheit seine Bildchen rahmt und hinhängt. Ein Vergnügen des Verstandes und des Witzes ist es, zu studieren, wie der Inhalt der Abhandlungen des Königs durch diesen scharfen und zugleich bildnerischen Geist destilliert und als Extrakt in einem Schmuckstück produziert wird. So steht etwa vor dem „Antimachiavell" das Bild des Fürstenerziehers, viel bewundert und viel gescholten, lorbeergekrönt und an den Schandpfahl genagelt. Und die Instruktion für die Ritterakademie

leitet die Architekturvignette eines Rokokofensters ein. Den dekorativen Wert solcher Architekturvignetten, des geistreichen Diminutivausschnittes kennt vor allem Menzel. Mit sparsamen Zügen strichelt er ein Herrenschlößchen mit Cour d'honneur und Lanzengitterwerk, und voll dekorativer Stimmung ist seine Treppe von Sanssouci mit dem Reiz der in wunderbarer Harmonie aufsteigenden weichen Linien, über denen abschließend wie eine ganz feine Zierleiste die Schloßfassade liegt. Der reiche ästhetische Reiz dieser Architekturvignetten liegt darin, daß sie das Aroma der Kulturstimmung zugleich mit einem zierlichen ornamentalen Linienspiel geben. Unsere junge Kunst, die alle Mischungen liebt, hat daher, wie wir noch sehen werden, für diese Vignetten, für schön geschweifte Treppenwangen, für die Delikatesse einer graziösen Fensterreihe, für ein Empireportal mit Urnen auf schlank gebauten Säulenpfosten, für Kugellorbeeralleen, an deren Abschluß eine Rokokorampe liegt, einen besonders ausgebildeten Sinn.

Die Werke Friedrichs des Großen sind übrigens auch typographisch ausgezeichnet behandelt. Ihr Pendant aber, Kuglers Geschichte Friedrichs, das Menzelsche Vignetten und pointierte Initialen (Zieten durch das M sprengend; das J als dürrstämmiger Wegweiser auf dem Schlachtfeld) auf flauem, gewöhnlichem Papier als Beigabe zu einem Druck im schlechtesten Jahrmarktsschriftstil bringt, zeigt deutlich den in jener Zeit sehr schwach entwickelten ästhetischen Sinn, der sich mit dem Ausschmücken begnügt, statt das Ganze zu einem Schmuckwerk zu machen.

Das Illustrative beherrscht dann lange das Buch. Da es von Künstlern, wie Richter und Schwind, in lieblicher Deutschheit, in der Stimmung des deutschen Kachelofens, der Kinder- und Hausmärchen geübt wurde und stets eine gewisse innige, sich bescheidende Beschränkung wahrte, die nie aus der Rolle des begleitenden, die Weise des Textes mitsummenden Bilderfabulierens fiel, können wir daran das heiterste Behagen haben, wenn wir auch das moderne Buch in einen strengeren Stil gefaßt wissen wollen.

Bücher mit dem Gepräge einer festeren Stileinheit, vor allem im Typographischen, tauchten in den Jahren nach 1870 auf. Freilich ist es zweifelhaft, ob sie nun wirklich in bewußter Erkenntnis des Wesentlichen geschaffen wurden, oder ob nicht vielmehr, wie in der „altdeutschen" Einrichtung der Zimmer, auch in der Buchausstattung eine gewisse naive Freude am Altertümlichen, an der Renaissance-Maskerade die archaisierende Ausstattung mit Schwabacher Lettern und emblematischen Ornamenten aufbrachte. Büttenpapier und schwarzrote Titel, gepunzte Initialen wurden die Parole. Wenn es aber auch wirklich nur die spielende Freude am Altertümlichen und nicht bewußte Erkenntnis war, das Resultat wurde jedenfalls erreicht, daß einmal wieder durch das Kopieren alter mustergültiger Vorbilder einheitliche Druckwerke entstanden. (Poppenberg.) Das Buch selbst verlor immer mehr an Wert, es war etwas Gleichgültiges geworden; man hatte zu dem Buch nicht mehr das innige Verhältnis wie ehedem. Die Achtung vor dem Buch war dahin.

Um sie wieder zu heben und das Buch wieder als Wertobjekt erscheinen zu lassen, glaubten sich in den siebziger Jahren mehrere Verleger verdient zu machen, indem sie das deutsche Prachtwerk schufen, die illustrierten Klassikerausgaben und die Anthologien. Man kann von einer Schreckensherrschaft der Prachtwerke reden. Nur dem gänzlich verdorbenen Geschmack und verloren gegangenen Sinn für das eigentliche Wesen der Buchausstattung verdanken die Prachtwerke ihre Entstehung und ihren Erfolg.

Man wollte die sehr schnell in die Höhe gegangene Vervollkommnung der graphischen Künste auch der Buchdekoration zu Nutzen kommen lassen, und gab dem Buche Bilderbeilagen in Photographien, Photogravüren oder Holzschnitten. Die alte Strichmanier des Holzschnittes, wie sie Dürer und seine Zeitgenossen uns als eine eigene Kunstweise überliefert hatten, die so intim handschriftlich wirkt, wurde als unzureichend aufgegeben, da man mit dem Holzschnitt weitergehende Effekte zu erzielen strebte, um mit dem mechanischen Reproduktionsverfahren in Wettstreit treten zu können. In Frankreich wurde durch Horace Vernet und Gustave Doré der moderne Tonschnitt begründet; von dort kam diese unheilvolle Bewegung nach Deutschland, wo der Stuttgarter Adolf Closs in dieser Technik bahnbrechend wirkte. Von dem modernen Tonholzschnitt, der die Farbenwerte der Bilder zu übersetzen sich bestrebt, läßt sich nicht mehr als von einer eigenen Kunst reden; durch ihn ist der Holzschnitt zu einer Vervielfältigungstechnik geworden, die in den seltensten Fällen einer autotypischen Reproduktion vorzuziehen ist; zumal der Tonschnitt wie auch die Photographie jedes dekorativen Charakter für das Buchganze entbehrt. Auf Anordnung des Satzes wurde in den Prachtwerken keine besondere und feiner empfindsame Sorgfalt verwandt; nur die Raumverschwendung war noch größer, indem man weitläufiger druckte und zu Seiten des Satzes einen größeren, freien Raum ließ; das Papier war stärker und meistens glänzend glatt satiniert; aber die Type war auch hier von

Abb. 337. Titelblatt zu den Ovidischen Opfern. Radierung von Max Klinger. (Siehe Seite 540.)

jener schmächtigen Magerheit, die auf der großen Fläche einen kläglich ärmlichen Eindruck machte. Was diesen Büchern den Titel Prachtwerk verlieh, das waren, abgesehen von einigen minderwertigen und unscheinbaren, schablonenhaften Vignetten, die Bilderbeilagen, die einen rein malerischen Charakter trugen, der sich mit häßlicher Prätention breit machte und der Phantasie des Lesers ein bestimmtes Bild aufzwang. Dadurch wurde das Buch in zwei Teile zerrissen: in den Text und die daneben als Füllsel und Beiwerk dienenden, ganzseitigen Illustrationsblätter, die als etwas Selbständiges neben dem Texte standen; beide wurden mit einem langweiligen und nüchternen Fabrikeinband zusammengehalten und äußerlich zu einem Ganzen vereinigt. Es wurde mit dem Prachtwerk ja tatsächlich etwas Neues geschaffen, etwas, was bis dahin noch nicht dagewesen war; aber die stillose und empörende Roheit, die sich in diesen Schöpfungen offenbarte, wird für alle Zeiten ein trauriges Dokument der Geschmacklosigkeit und der Entfremdung aller ästhetischen Begriffe jener Tage sein, die das ganze Volk und gerade die besseren und gebildeteren Schichten kennzeichnet. Denn in jedem distinguierten Salon lagen Bücher dieser Güte auf den Tischen in ihren Prachteinbänden, die bald durch platte Nüchternheit, meist aber durch eine häßliche Überladung, durch Scheinkunst und bombastischen Pomp an Goldaufdruck sich hervortaten. (Grautoff.)

Ein Werk ragt aus der Masse machtvoll hervor, das 1880 von Max Klinger illustrierte Märchen von „Amor und Psyche“. Klinger faßt das Buch als ein Ganzes auf, und schuf den Schmuck aus des Buches innerstem Geist heraus. (Abb. 337.)

Das persönliche Moment, das dem Buche fehlte, mangelte auch der Bekleidung der Menschen dieser Zeit. Allerdings kennt die Geschichte der Tracht in Deutschland, die wir im Zusammenhange von 1800 bis etwa 1880 behandeln, eine antike Mode im Grunde nicht. Die Frauen trugen, nur in entfernter Anlehnung an die Antike, einfach glatte, kurze Taillen und enge, kurze Röcke, die Mädchen kurze, die Frauen lange, enge Ärmel, sowie den Hals frei in weiten Krausen. Der Eindruck großer, statuenhafter Schlankheit wurde unterstützt durch die kurze Taille, die unmittelbar unter der Brust schloß, und durch den hohen Hut. Sehr langsam nur haben sich die Frauen von dieser Form der Taille befreit; zögernd beginnt man sie gegen 1820 durch sogenannte Maria-Stuart-Gürtel zu verlängern und ihr statt des runden Abschlusses einen spitzen zu geben. Erst 1820—1822 hat die Taille ihre normale Form wieder erreicht, indem sie an der schmalen Stelle des Rumpfes ihre engste Einschnürung erleidet. In diesem Augenblick erscheint auch das Korsett wieder, das in England bereits im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts wieder aufgetaucht war, und das nun von Paris aus seinen Siegeszug antritt. Die Anfertigung des Korsetts wird zur Kunst, und wer es sich leisten kann, läßt sich eins von Lacroix aus Paris kommen, wenn es auch fünf Louisdor kostet.

Die Kleiderröcke, führen Fischel-Boehn weiter aus, werden ganz allmählich weiter und wachsen an Umfang, bleiben aber trotzdem ganz fußfrei und erreichen erst gegen 1836—1837 wieder den Boden. Beinahe zwanzig Jahre lang vernachlässigt die Mode den Rock, an dessen Form sie nichts zu ändern findet, und den sie höchstens durch mehr oder minder reiche Garnierungen von Puffen, Volants, Plissees u. dgl. ausputzt, um ihre Vorliebe ganz einseitig der Ausgestaltung der Taille, streng genommen, den Ärmeln allein zuzuwenden. Im Jahre 1816 ist der Ärmel noch eng und fällt so weit auf die Hand vor, daß er die Finger erreicht, 1818 haben wir schon die kurze Puffe, von 1822 an aber scheint die Mode zu delirieren. Der Ärmel nimmt eine Mannigfaltigkeit der Formen an, die alles bis dahin je Getragene weit überflügelt. Zugleich erläutert Boehn, dem wir hier überall folgen, wächst sein Umfang ins Ungemessene, die „Hammelkeulen“ erscheinen nur, um sofort von den „Elefanten“ verdrängt zu werden, und so erreicht die Mode es, daß nach etwa fünfzehn Jahren, während welcher die Frau schlank, lang, schmal hatte sein müssen, um das Ideal des Geschmacks zu verkörpern, das Gegenteil eintritt und die durch Riesenärmel und über diese noch weit überfallende Berthen erreichte Schulterbreite die Ausdehnung eines weiblichen Wesens nach der Breite hin der nach der Höhe ungefähr gleichkommt.

Die leichten Stoffe, die man zur selben Zeit bevorzugte, wie ungebleichter Batist, moirierter Musseline, karrierter Barège, en plein gestickter Organdin u. dgl., nehmen dem ungewöhnlichen Umfang der Kleidung die Schwere, die Breite der Schultern bringt ganz von selbst die „Wespentaille“ hervor, die fußfreien Röcke schließlich geben der ganzen Erscheinung jene zierliche, etwas manierierte Grazie, die uns noch heute an den

Bildern jener Jahre so entzückt, und der selbst ein Gavarni eine Zeitlang in Modejournalen Gesetze vorgezeichnet hat.

Indessen war nicht eigentlich der Schneider derjenige, der die Eleganz der Dame von damals in erster Reihe bestimmte, diese hing vielmehr noch von der Putzmacherin und vom Coiffeur ab. Man trug die Haare aus dem Nacken in die Höhe gekämmt, wickelte sie in Löckchen und legte diese in zwei großen Bündeln zu beiden Seiten der Stirn, bis nahe an die Augen. Den Eindruck von Gesicht und Frisur unterstützte dann ganz wesentlich die Coiffure, denn niemals, weder im Hause noch in Gesellschaft oder auf der Straße, erschien ein weibliches Wesen im bloßen Haar allein. Im Hause trug sie ein Häubchen, auf der Straße den Hut und in Gesellschaft die kompliziertesten Gebäude, welche eine erfinderische Putzmacherin aus Spitzen, Blonden, Rüschen, Bändern, Blumen, Federn zu dichten vermochte.

Diese Hauben wachsen mit den Ärmeln und erreichen wie diese ihren größten Umfang etwa 1830—1835. Wenn die Bilder nicht lügen, so war diese Mode eine überaus vorteilhafte, erlaubte sie doch einer jeden Trägerin, sich eine Umrahmung für das Gesicht zu komponieren, die, in Stoff und Farbe unbeschränkt, dem Geschmack, der Laune, der Eitelkeit den weitesten Spielraum gewährte. (Fischel-Boehn.) Die Hüte wurden in einer gegen die Kleider sich scharf abzeichnenden Farbe getragen. Sehr beliebt waren seit etwa 1820 die Schuten, die an die Helgoländer Hauben erinnern. Sie umschlossen den ganzen Kopf.

An Schmuck trug man in der Empire-Biedermeierepoche das Diadem, wie den Kamm im Haar, den Hals schmückten ein Kollier und eine lange, goldene Uhrkette, Armbänder legte die Dame über die langen Ärmel, Ringe trug man über dem Handschuh, die Ohren zierten große, hängende Ohrringe, eine breite Brosche schloß die Taille am Hals und den Gürtel eine Schließe; in der Hand trug die Dame den Fächer und an das Kleid steckte man die Buketthalter. Dazu die Boa aus Pelz oder Straußenfedern.

Ging man aus, erklärt weiter unser Gewährsmann, so legte man, da die großen Ärmel die Mäntel untersagten, die mannigfachsten, in leuchtenden Farben gehaltenen Umhänge und Pelerinen an; bevorzugt war vor allem der Kaschmirschal.

Seit den dreißiger Jahren beginnen die Ärmel wieder enger zu werden, bis sie 1844 den Arm ganz eng umschließen. Der Rock wird weiter und länger, dekoriert mit mehrfachen Rüschen und Volants, und öffnet sich vorn über einem andersfarbigen Unterkleid. Als Stoffe wählt man schwere Sammete, Brokate, aber auch durchsichtige Stoffe, etwa Seide — es ist die Stunde der Romantik, der Renaissance gekommen.

Durch die Garnierung mit Volants, oft drei bis vier übereinander, wird der Rock schwer, und man fängt an, um die Stoffmasse tragen zu helfen, in die Unterröcke Reifen zu legen, oder sie durch leichte Wülste von Roßhaar (crin oder Krinoline) zu einem Gerüst für das Kleid zu machen; um 1840 kündet sich bereits der Reifrock wieder an.

Diese Änderungen im Schnitt der Kleider begleitet auch ein Wechsel der Frisur. Statt der in die Stirn gesteckten Locken, die sich zwischen den Falten gigantischer Blondenhauben kokett hervordrängen, trägt man glatte Scheitel, das Haar am Hinterkopf sehr hoch hinaufgesteckt und mit riesigen Kämmen befestigt; diese Frisur nannte man chinesisch; oder man trug das Haar griechisch, indem man die an den Schläfen geflochtenen Zöpfe in dicken Wülsten um die Ohren legte, allenfalls ein flaches Löckchen als accroche-coeur in die Stirn spielend. Etwas später, etwa 1834, kommt es auf, die Haare in halblangen Locken à la Hortense Mancini zu beiden Seiten des Gesichts zu tragen; diese Locken an den Schläfen werden immer länger, und im Anfang der vierziger Jahre erfreut sich diese Frisur, von England ausgehend, der größten Beliebtheit: glatter Scheitel, zu beiden Seiten lange Locken, am Hinterkopf eine hochgesteckte Flechte, die mit Nadeln oder Kämmen befestigt ist. So hat sich nach abermals fünfzehn Jahren wieder ein völliger Wechsel in Aussehen und Gestalt der Frau vollzogen: 1815 ist alles an ihr eng und knapp, 1830 bauschig und rund, 1845 fließt die Gewandung.

Seit dieser Zeit erst wird auch das Reitkleid in den Bereich des deutschen Modejournals gezogen.

Vielleicht hängt hiermit die ruhige, zweckdienliche Kleidung zu Beginn der vierziger Jahre zusammen. Man trägt die enganliegende Taille mit langen, engen Ärmeln, mit der ein runder, mäßig weiter Rock verbunden ist. Allmählich wird das Kleid bei runder Form weiter, man versteift deshalb die Unterröcke mit Roßhaar, Stricken, Strohflechten, legt über den Flanellunterrock einen mit Roßhaar verstärkten, dann den gestärkten, weißen Rock und endlich das Kleid. Eine Erleichterung und Vereinfachung dieser Kleiderlast brachte erst der Ersatz des Roßhaares durch Stahlfedern. Bis etwa 1860 blieb die Krinoline ein unentbehrliches Kleidungsstück, denn man strebte nach einem möglichst großen Umfang des Kleiderrockes, der bis zehn Meter im Umfang, am Kleidersaum gemessen, erreichen konnte, die Zahl der Volants wurde in dem Maße gesteigert, daß die Kaiserin Eugenie auf einem Balle im Jahre 1859 ein Kleid von weißem Atlas mit 103 Tüllvolants trug. Aus dieser flutenden Masse von Stoff, berichten weiter Boehn und Fischel in ihrem anmutigen und stoffreichen Buche „Die Mode", taucht der Oberkörper auf, nach dem Ausdruck eines Zeitgenossen, wie ein Lilienstengel aus der Tonne. Die Taille nimmt an der Bewegung, welche die Röcke zu Ballons aufbauscht, insofern teil, als sie den Ärmel allmählich ebenso auftreibt. 1845 ist der Ärmel noch eng und lang, er beginnt aber sehr bald sich zu ändern, und nachdem man ihn eng oder weit, kurz oder lang, weit flatternd oder in Falten gezogen, getragen hat, bürgert sich um 1850 jene Form ein, die man Pagodenärmel nannte, und die sich so ziemlich ein ganzes Jahrzehnt behauptet hat. Der Ärmel setzte an der Schulter eng an und öffnete sich vom Ellenbogen ab in einer weiten Glocke, man hieß ihn später auch Halbpagode und griechischen Ärmel. Um den Unterarm nicht frei zu lassen, trug man vom Ellenbogen ab weiße Unterärmel von Battist, die sich nach und nach so aufblähten und solchen Umfang annahmen, daß sie durch Stärken in der Wäsche allein nicht mehr Halt genug bekamen; wer auf die Schönheit und die Fülle seiner Ärmel Wert legte, trug 1860 leichte Stahlreifen darin. Die so beliebten Volants kamen auch an den Ärmeln zur Geltung; man bildete sie zum Beispiel aus lauter Volants oder besetzte sie von oben bis unten damit, so daß eine derartig gekleidete Dame wirklich aussah, als bestände sie aus lauter ineinandergesteckten Tüten.

Der Hals blieb frei, den Abschluß der Taille bildete nach oben ein Spitzenkragen, in denen man großen Luxus entfaltete. 1848 gerade war es äußerst schick, zu einem billigen Jakonettkleid, das nicht mehr als höchstens drei bis vier Taler kostete, Spitzenkragen für dreißig und mehr Taler zu tragen! Für Gesellschaften war der Ausschnitt erforderlich, und in der Tiefe desselben ist man bis an die äußerste Grenze der Möglichkeit gegangen.

Diesen sehr tiefen, also auch sehr weiten Ausschnitt faßte eine Berthe ein, welche Schultern und Büste wie ein Rahmen umschloß. Man fertigte sie aus Bändern, Rüschen, Spitzen, Stickereien, verzierte sie mit Blumen und Federn, und konnte seiner Phantasie im Ausputz freies Spiel lassen.

Für das Haus kam 1848 die russische Kasawaika von Sammet auf, ihr folgten im Anfang der fünfziger Jahre Schoßtaillen, die sich vorn über einem andersfarbigen Westchen öffneten, man nannte sie Basquinen oder seit 1860 Zuavenjäckchen, wenn ihre langen Ärmel bis zum Ellenbogen aufgeschlitzt waren; ihnen folgten die weißen Blusen, die man durch Tragebänder mit dem Rock in Zusammenhang brachte; zu diesem Zweck verwendete man sehr schöne und sehr kostbare Bänder, die auch als Schärpen sehr beliebt waren. Bei dem so stark gesteigerten Trieb nach Prunk wurden selbst die kostbarsten Seiden- und Atlasstoffe auf der Straße getragen, bis etwa 1853 die leichten, duftigen Stoffe, unter Einfluß der Kaiserin Eugenie, allherrschend wurden. Sie war es auch, die neben dem Kaschmirschal die Mantille als Überwurf erlaubte und die weiten Röcke zu Ehren brachte.

Um das Jahr 1860 etwa beginnen die Reifen der Krinoline, die Hüften frei zu geben und erst von den Knieen das Kleid breit auszugestalten, das nun durch eine Schleppe die Gestalt der Trägerin noch schlanker erscheinen läßt. Bald, seit etwa 1865, wird das Prinzeßkleid beliebt, das Rock und Taille aus einem Stück gibt und die Tendenz

nach dem Schlanken unterstützte. Gleichzeitig werden zuerst die fußfreien Kleider am französischen Hofe getragen.

An die Stelle der gerafften Doppelröcke tritt 1861 die glatte Tunika, welche 1866 ihre Schnitte der Antike entlehnt und sich dann „Peplum" nennt. Man beginnt bald, Rock und Tunika aus verschiedenen Stoffen und von verschiedenen Farben zu machen; solche Roben, die man, nach der bekannten Fürstin, „Pauline Metternich-Kleider" nannte, trug man, während es zur gleichen Zeit Mode war, Kleid, Überwurf und Paletot von gleichem Stoff, Hut, Schirm und Schuhe dazu wenigstens von derselben Farbe zu wählen. Gewissermaßen ein Zustand der Anarchie, denn man durfte auch ganz lange oder ganz kurze Kleider tragen.

Dem geänderten Schnitt trugen andere Stoffe Rechnung. An Stelle der schweren Seiden treten leichtere Zeuge, Halbseide, leichte Wolle; sehr beliebt wird der Alpakka, den man auch chinesischen Taffet nannte, Popeline, Mohair, Foulard, englische Velveteens, Rohseide; für Sommerkleider Battist, Rohleinen; für Ballkleider bleiben Tull und Tarlatan um so mehr im Vordergrund, je mehr die Fabrikanten es verstehen, Neuheiten darin zu bringen, wie z. B. opalisierende und chantante Gewebe. (Fischel-Boehn.)

Im Jahre 1878 war der Gegenpol der Krinoline erreicht. Die Kleider wurden so enganschließend getragen, daß eine recht modisch gekleidete Dame die Treppe kaum hinaufsteigen konnte, und der cul de Paris betonte seit 1868 jenen Körperteil, von dessen angenehmen Rundungen in guter Gesellschaft nicht gesprochen werden darf.

Zur Toilette gehört die Frisur. Es verstand sich von selbst, daß zu den breiter werdenden Kleidertrachten eine breitere Frisur gewählt wurde. Deshalb kamen seit dem Beginn der vierziger Jahre die langen Schmachtlocken auf; später, etwa 1860, werden die welligen, gepufften Scheitel getragen und der am Hinterhaupte gesammelte, schließlich sehr massig gewordene Chignon. Außerdem trug man jeden Kopfputz. Am meisten natürlich künstliche Blumen.

Von den Hüten hatte die Schutenform, geziert mit Blumen, Früchten, Federn, und von breiten Bändern unter dem Kinn festgehalten, die alte Liebe sich bewahrt, bis etwa 1856 die runden Hutformen sich der Herrschaft zu bemächtigen begannen.

In der Hand hielt man Taschentücher, die, immer mehr zu herrlichen Kunstwerken aus Spitzen geworden, jeden praktischen Wert verloren.

Es fehlte übrigens auch damals schon nicht an Bestrebungen, die als unhygienisch erkannten Teile der Toilette, insbesondere das Korsett, zu beseitigen und die Frauentracht zu reformieren, ohne daß irgend ein Erfolg erzielt werden konnte.

Die Männer trugen Stiefel, lange enge Beinkleider, blauen, braunen, also farbigen Frack oder taillierten, weiten Überrock, tief ausgeschnittene, gemusterte Westen, Stehkragen (Vatermörder), Spitzenmanschetten mit großen Bindeschlipsen und hohen, steifen Hut. Im allgemeinen, muß man sagen, war die Tracht recht farbig und elegant im Schnitt. (Fischel-Boehn.)

Der Fächer in der Hand der Damen war entschieden wesentlich einfacher geworden.

Um die Wende des Jahrhunderts komponierte man ihn in einem pompejanischen Stil, obwohl gerade die diesem eigentümliche, schematische und etwas steife Feldereinteilung gewiß nicht allzusehr zur Dekoration für das leichtere, mehr geschwungene und bewegte Linien verlangende Fächerblatt paßte. Eine Spezialität der damaligen Fächerindustrie sind die Nachahmungen der englischen Arbeiten, mit aufgeklebten farbigen Kupferstichen nach Reynolds und besonders nach Angelika Kauffmann und den gemalten Nachbildungen der sog. Wedgwood-Kameen mit Stahlflitter-Umrahmung. Dasselbe ist der Fall mit den jetzt auf einmal zur Mode gelangenden, mit Flitterdekoration überladenen Tüllfächern, deren künstlerischer Wert ebenfalls sehr fraglich ist. Höher stehen schon die den Übergang markierenden, oft höchst minutiös und in gefälliger Zeichnung durchbrochenen Fächer aus Horn, Schildpatt, Perlmutter, Elfenbein und Bein, die sämtlich, wie auch die erstgenannten aus Tüll, kleinen Formates waren.

Das mangelnde künstlerische Können in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts suchte man durch geschmacklos prunkend wirkende Überladung der Deckblätter mit Edelsteinen auszugleichen. Gute Exemplare dieser letzten Gattung sind namentlich in den reichen Sammlungen der verschiedenen Fürstlichkeiten zu finden. Die sonstigen Fächer dieser Zeit zeugen von höchstem künstlerischem Ungeschmack und der vollständigen Unfähigkeit, selbstschöpferische künstlerische

Leistungen zu liefern. Man kopierte eben schlecht das reichlich vorhandene Material und begnügte sich selbst in besseren Kreisen mit ganz gewöhnlichem, inhaltslosem Farbendruck und plumpen, handwerklich gearbeiteten Gestellen. (Pabst 1891.)

Als für die Damen das Korsett aufkam, wurde auch für die Herren auf Taille gearbeitet; sie schnürten sich und trugen den seit etwa 1830 verbreiteten baskischen Gürtel unmittelbar auf dem Körper. Als Schmuck verwandten die Herren Busennadeln, Uhrketten, die aus der Tasche, mit Berloques geschmückt, herabhingen, große Siegelringe und das spanische Rohr mit goldenem Griff.

Die Herrentracht verblieb auch in den späteren Jahrzehnten bei den hergebrachten Formen, die nur in einzelnen Nüancen variiert wurden. Als neuer Typus kam seit 1850 das Jackett, seit 1867 das zweireihige Sakko auf. Als Farben sind dunkle, in der Gesellschaftstoilette schwarze bevorzugt, klein- oder großkarriert, und seit etwa 1860 verschwindet auch die bunte Weste, da der Anzug aus einem Stoffe hergestellt wurde. Der Herrenanzug verliert an Effekten, gewinnt an Nüancen. Der weiche Vatermörder tritt erst seit den sechziger Jahren hinter dem gesteiften Anknöpfkragen und schmaler, fester Kravatte zurück. Der Zylinder behielt als Huttracht den Charakter der Noblesse, während der weiche Schlapphut geradezu das Symbol des Demokratismus wurde, wie denn das Jahr 1848 wieder stark, aber vergeblich nach einer deutschen Nationaltracht rang. (Fischel-Boehn.)

Die Ornamentik des Schmuckes bis etwa 1830, sei hier gleich hinzugefügt, verwandte mit Vorliebe, aber sparsam, klassische Motive, auch solche aus der Rokokozeit, außerdem trieb man einen gewissen Kultus mit Getreideähren, Feldblumen, Garben, die in Halbedelsteinen, auch in Brillanten nachgeahmt, als Brosche, Brust- und Haarschmuck beliebt waren. In Trauerzeiten trug man auch in Deutschland Eisenschmuck mit und ohne Silbereinlagen. Diese Schmucksachen zeigen eine zierliche Einfachheit in den antikisierenden oder gotisierenden, ornamentalen Linien. Diese Arbeiten sind Feinguß in Eisen, das poliert und dann schwarz gebrannt wird und dadurch eine matte Oberfläche erhält.

In der Zeit der eigentlichen Romantik, also etwa 1830—1850, verwendete der bessere Schmuck mit Vorliebe Figuren, etwa Burgfräulein, Ritter, Griechen, die trauernd dasitzen, für den billigeren Schmuck zog man Roll-, Riemenwerk, Flechtverzierungen und ähnliche Motive heran, die in Verbindung mit den von Frankreich wieder übernommenen Rocaillemustern von breiten Goldflächen leicht zur protzenhaften Erscheinung Veranlassung gaben. Da auch der Schmuck der Maschine, dem Pressen und Gießen anheimgefallen war, so stand die Technik im allgemeinen in diesen Jahrzehnten recht niedrig. (Rücklin.)

Wir sprachen vom Eisen. Die künstlerische Bewältigung der vielen Aufgaben, die bisher dem Schlosser gestellt waren, war geringer als je. Die Fähigkeit, geeignete Zeichnungen für Eisenarbeiten zu entwerfen, war völlig geschwunden, und anstatt das Eisen zu schmieden, goß man es.

Auch hier griff also die Industrialisierung um sich; denn aus einer Form ließen sich leicht Dutzende von Arbeiten gießen. Daß die Zähigkeit des Materiales in Brüchigkeit umgewandelt, das persönliche Moment zum Schaden der künstlerischen Wirkung ganz ausgeschaltet wurde, liegt auf der Hand. Trotzdem gewann die Eisentechnik durch die Erfindung des Dampfhammers, die Vervollkommnung der Walzwerke gewaltig. Und seit den sechziger Jahren, nicht zum mindesten durch den Einfluß der Franzosen, begann auch die deutsche Schmiedekunst sich wieder zu eigenen Arbeiten an den alten Vorbildern zu erheben, sich technisch zu vervollkommnen. Natürlich handelt es sich zunächst um Werke, die möglichst „stilgerecht" hergestellt werden sollten. Und in der Bronze-Industrie sah es ganz ähnlich aus, wie Folnesics in einer speziellen Abhandlung auseinandersetzt. Diese Produkte des Empirestiles herrschten eine Zeitlang mit dem Gewicht einer Autorität, aber sie lebten als Fremde auf fremdem Boden; weitere Impulse zu geben, waren sie nicht imstande. Während der Anhang der Akademiker in geistloser Weise die antikisierende Richtung pflegte, arbeiteten alle die vielen aus dem Handwerk hervorgegangenen Kunstindustriellen, die der Akademie ferne standen, in den Traditionen der letztvorangegangenen volkstümlichen Kunstweise, also im Rokokostile fort. In der Kunstindustrie erwies sich also der Klassizismus nicht als erstes Studium der Reform, sondern wurde vielmehr der Ausgangspunkt gänzlichen Verfalles.

Die Trennung der hohen Kunst von der Kunstindustrie ward damals als so selbstverständlich angesehen, daß ein Industrieller sich ebensowenig von einem Künstler einen Entwurf oder

ein Modell anfertigen ließ, wie der Künstler überhaupt daran dachte, dergleichen zu zeichnen. Für Montierungen von Möbeln, Porzellan und Glas, für Beleuchtungsgegenstände, Geräte und Uhrgehäuse hatte die gewerbliche Routine mit ihrem Rokoko die Mode des Empire gänzlich aus dem Felde geschlagen. Aber dieses Rokoko war aller Reize seiner Blütezeit entledigt und nach französischem Vorbilde mit zahlreichen naturalistischen Elementen vermischt. So kam es denn auch bald dahin, daß in den höheren Schichten der Gesellschaft nur die nüchternste Einfachheit als vornehm galt. Selbständige figürliche Bronzen wurden überhaupt nicht modelliert, es sei denn, daß solche Arbeiten von der hohen Aristokratie bestellt wurden. Wenn diese Arbeiten fast durchweg den Eindruck der Langeweile und geistigen Leere hinterlassen, so sind jedenfalls die Künstler selbst am wenigsten dafür verantwortlich zu machen.

Diese Zustände änderten sich wenig bis gegen Ende der vierziger Jahre. Ein Kreis von Männern vertiefte sich vorzugsweise in die Ideale der christlich-romantischen Richtung. Hier stand man nicht allein gegen die klassizistische Richtung an der Akademie in heftiger Opposition, hier wurde auch die Nachahmung französischer Kunst energisch bekämpft. (Pabst I.)

Auch das Tafelsilber im weitesten Umfange wurde von der mangelhaften Technik betroffen.

Erst zu Beginn der achtziger Jahre zog man wieder die Treibkunst heran, um der Gießerei ein allmähliches Ende zu bereiten. Die größte Aufgabe, die damals der deutschen Goldschmiedekunst gestellt wurde, war das von 1881—1882 hergestellte Geschenk von 96 preußischen Städten an Prinz und Prinzessin Wilhelm, ein vollständiges Silbergeschirr für eine Galatafel von fünfzig Gedecken.

Der Entwurf des Ganzen rührte von Adolf Heyden her, dem das Berliner Kunstgewerbe schon mannigfache und reiche Förderung verdankte. Er lehnte sich dabei möglichst an die Formen der Schlüterschen Bauten an, Formen, welche in ihrer Bedeutung für die ganze künftige Entwickelung der Berliner Bau- und Kleinkunst langsam aber stetig in immer weiteren Kreisen erkannt werden. Daß es sich dabei übrigens nicht etwa um ein Arbeiten im alten Stile handelt, sondern daß wir es hier mit durchaus modernen, nur unter dem Einfluß jener Formen stehenden Werken zu tun haben, lehrt schon der flüchtigste Blick auf die Tafeln des Werkes. Im übrigen war bei der Ausführung den einzelnen Bildhauern, Modelleuren, sowie den ausführenden Werkstätten möglichst freie Hand gelassen, ihre Individualität zur Geltung zu bringen, ihrem eigenen Kunstsinn zu folgen. Durch die fortwährende wechselseitige Berührung zwischen dem Erfinder und Leiter einerseits und den ausführenden Künstlern andererseits ist es möglich geworden, ein völlig harmonisches Ganzes zustande zu bringen. (Pabst I.)

Die maßgebendsten Umwandlungen aller künstlerischen Anschauungen vollzogen sich etwa seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in der Architektur und im Zusammenhange mit dieser.

Die „historische" Epoche lebt naturgemäß noch und wird ihre Entwickelung weiter in der Richtung nehmen, daß sie sich den modernen Zwecken immer enger anschließt. Auch die Historiker unter den Architekten sehen ständig mehr ein, daß die Architektur nicht wie die Malerei und Plastik die Darstellung eines Naturgegenstandes ist, sondern — abgesehen von den praktischen Zwecken der Baukunst — eine rein abstrakte Kunst. Sie wirkt auch künstlerisch nur durch den Eindruck von Formen und Farben, nicht durch etwas Gegenständliches.

Einen vortrefflichen Anhalt hierfür liefern die Bauwerke, die Ludwig Hoffmann (geb. 1852) in Berlin, vornehmlich als Baumeister des großen Virchow-Krankenhauses (Abb. 338), das von etwa 3000 Menschen bewohnt wird, aufgeführt hat. Der Architekt Fritz Stahl entwickelt uns an diesem Beispiel die Grundauffassung der modern-historisch gesinnten Baumeister. Man könnte bei Hoffmann und verwandten Meistern von einer zu großen Vielseitigkeit der Form sprechen, heißt es, wenn Hoffmann einmal nach Italien und dann wieder nach Holland greift. Es ist die einzige Form des Künstlerehrgeizes, die er besitzt, daß es ihn reizt, immer wieder auch einmal etwas ganz anderes zu machen. Niemand kann aus seiner Zeit heraus, und er ist ein, wenn auch meistens frei gewordenes Kind der historischen Epoche, dem es überdies zugute kommt, daß Berlin keine feste Tradition hat, die ihm, wie etwa Gabriel v. Seidl die Münchener, zum Halt und auch ein wenig zur Fessel dient. Nur wird, wer lieber eine Art festgehalten sehen wollte, zweierlei nicht leugnen können: erstens, daß Hoffmann alle Stile beherrscht, und dann, daß er immer den wählt, der zu der Besonderheit der Lage und der Größe des Hauses am besten paßt, so daß auch hier am letzten Ende die Sache entscheidet und nicht der Künstler. Das Meiste ist schließlich doch in den Formen geschaffen, die im nörd-

lichen Europa vom 16. Jahrhundert an durch den Einfluß der italienischen auf die heimische Art entstanden sind. Und alle Häuser in diesen Formen, wenn sie auch nach Ort und Zeit variiert worden sind, bilden, recht betrachtet, doch eine große Familie.

Wie alle Stile, so beherrscht Ludwig Hoffmann alle Materiale. Er hat am meisten dafür getan, daß der Echtheitskoller, der besonders in Berlin die Bauperiode der achtziger und neunziger Jahre beherrscht hat, einer verständigeren Bewertung und Anwendung der verschiedenen Materiale gewichen ist. Kein Material ist eigentlich weniger echt als das andere, wenn man es nur nicht zur Imitation mißbraucht, sondern seinen Charakter bestehen läßt und zur Geltung bringt. Das gilt vor allem auch für den Putz, der die schwere Verachtung, die man ihm erwies, nur verdient, wenn er die Formen des Steines beansprucht. Hausstein, Backstein, Putz stehen für Hoffmann durchaus gleichberechtigt nebeneinander, alle drei können rein zu künstlerischen Wirkungen gebracht werden. Der Stein wird sogar für Häuser von praktischem Zweck und ohne Verblüffungsabsichten durch seine Kostspieligkeit meist ausgeschlossen sein, während der Putz erlaubt, auch solchen Häusern künstlerische Gestalt zu geben. Die Pflege des Details zeigt sich besonders in der sorgfältigen Auswahl des Baustoffes und in der guten Arbeit. Beim Stein wird das Einzeltum der Quader und der Dienst betont, den sie im Verbande der Mauer zu leisten hat im Lasten und Tragen. Beim Ziegel wird Wert gelegt auf Größe, Brand und Farbe und darauf, daß eine tadellose Mauertechnik der Fläche ihre Schönheit gibt. Der Putz wird in Fläche und Ornament von tüchtigen Händen angetragen.

Schließlich tritt die Vielseitigkeit darin hervor, wie durch Silhouette und Schmuck jedem Bau ein eigenes Gesicht gegeben, er gewissermaßen individualisiert und bei aller Bescheidenheit so angebracht wird, daß er ins Auge fällt.

Diese Individualisierung ist nicht nur eine ästhetische Forderung. Ihre Bedeutung ist vielmehr auch sehr praktisch, da nur auf diese Weise das persönliche Verhältnis der Benutzer zu „ihrem" Haus oder Raum hergestellt werden kann, das sie veranlaßt, ihn gern zu betreten. Und das ist wichtig, da in vielen Fällen — man denke nur an Schulen und Bäder — der Zweck durch eine solche Freude gefördert wird. Nur Häuser dieser Art können auch, was doch alle öffentlichen Bauten sollen, einem Quartier den bezeichnenden Mittelpunkt geben.

Die heutige Architektur besitzt, faßt Muthesius allgemein sehr richtig zusammen, als großen Gewinn aus der Stiljagd jedenfalls eine ungemein höhere Ausdruckskraft, als irgend einer der historischen Stile, einzeln betrachtet. Denn wir haben den Adel der antiken Säulenhalle, die Kühnheit des römischen und byzantinischen Gewölbes, die frühe Anmut des romanischen, die sehnige Folgerichtigkeit des gotischen Stiles betrachtet, wir haben die lebensfreudige, schwungvolle Kunst der italienischen Renaissance, die bürgerliche Behaglichkeit der deutschen, die lichtschaffende Rokokokunst an uns vorüberziehen lassen und jede in ihrer Art gewürdigt. Daraus schöpfen wir die Möglichkeit, die verschiedenen Räume sinngemäß zu gestalten, während die früheren Zeiten durchweg nur über eine Ausdrucksform für alle Raumarten verfügten. Daraus ergibt sich auch der Wunsch, die verschiedenen Gebäude ihrer Art nach zu charakterisieren, ein Bankhaus anders als eine Markthalle, einen Bahnhof anders als ein Mietshaus erscheinen zu lassen. Und zweifelsohne wird dadurch dem Künstler doppelt die Möglichkeit geboten, innerhalb der gewählten Form sich selbständig auszusprechen. Ebenso sicher ist es, daß in der modernen Architektur sich ein Mühen um die Freiheit, ein Ringen nach persönlichem Ausdruck findet.

Man darf als wichtigstes Ziel unserer Bemühungen auf dem Gebiete der Architektur hinstellen das Streben, die absolute Form, die Wirkung der Masse zum vornehmsten Ausdruck zu bringen und das Gesetz der Proportionen in seiner Schönheit herrschen zu lassen.

Auf die Ästhetik des äußeren Schmuckes scheint eine Ästhetik der sinngemäßen Form, eine Ästhetik der sauberen Knappheit zu folgen. Man hat erkannt, daß die Formen der Dekoration nur äußerliche Zutaten sind, daß Stilechtheit vor den Forderungen der Raumschöpfung zurückzutreten hat. In Wien, in Otto Wagners künstlerisch-freier, dem Zweckmäßigkeitsbedürfnis entgegenkommender Baukunst suchte man auch mit den neuen

Abb. 338. Vorderfront des Virchow-Krankenhauses in Berlin. Von Ludwig Hoffmann.
Nach einer Photographie von E. von Brauchitsch in Berlin. (Siehe Seite 545.)

Formidealen Verbindungen einzugehen. So wenig man hier wie an anderen Orten in dem neuen Linien- und anderem derartigen „modernen" Ornament eine Offenbarung betrachten mag, so ist doch nicht zu verkennen, daß man sich bemühte, die schulmäßige Formenbehandlung beiseite zu schieben, der jeweiligen Aufgabe gerecht zu werden und zu versuchen, in deren Kern einzudringen und diesen dann auch äußerlich zu gestalten.

Im Vordergrunde der Aufgaben für die Architekten stehen nicht mehr Paläste und Kirchen, sondern Bauten für die Bürger, Zinshäuser und Einzelhäuser (Villen), öffentliche Gebäude wie Geschäftshäuser, Theater, Bahnhöfe, Krankenhäuser, Museen, Sammlungsgebäude jeglicher Art, Arbeiterwohnungen u. a. m.

Der Architekt und Führer der Modernen in Wien und darüber hinaus, ein vorbildlicher Baumeister, Otto Wagner, setzt in einem eigenen Buche seine Ansicht über die Frage des Mietshauses in solcher Weise auseinander, daß wir uns ihm nur anschließen können.

Der Beginn jedes baukünstlerischen Schaffens ist ohne Zweifel die Komposition. Ein Rezept für eine baukünstlerische Komposition gibt es bekanntlich nicht. Ein guter, großer Gedanke ist, noch bevor der Stift in Tätigkeit tritt, zu fassen und reiflich zu erwägen. Ein gewisses praktisches Element, womit die Menschheit heute durchtränkt ist, läßt sich nicht aus der Welt schaffen, und jeder Künstler wird sich endlich zu dem Satze bequemen müssen: Etwas Unpraktisches kann nicht schön sein. In weiterer Folge ist es als richtig zu bezeichnen, nach dem Erfassen des Grundgedankens die verlangten, dem Bauprogramme entsprechenden Bedürfnisse einfach und klar aneinander zu reihen und in dieser Art das Gerippe des Werkes herzustellen. Dieser Aneinanderreihung muß sich die Durchbildung des Grundrisses, da es sich ja in erster Linie um ein Bauwerk handeln wird, anschließen, und zwar mit dem Zwecke, durch Verschiebung der Räume und Raumformen auf empirischem Wege eine möglichst klare, axiale und einfache Lösung zu schaffen, bis ein sogenannter akademischer Grundriß, eine Bautype, entsteht.

Die einfache, geschlossene Grundrißdisposition wird immer von dem Erfolge begleitet sein, die künftige leichte Orientierung im Bauwerke, und die stets erwünschte, verbilligte Bauherstellung zur Folge haben. Daß mit diesem Vorgange die Außengestaltung des Werkes gleichen Schritt halten muß, ist selbstverständlich. Empfiehlt sich ein derartiges Vorgehen bei jedem baukünstlerischen Entwerfen, so wird es bei Konkurrenzen geradezu zur Bedingung, wenn auf Erfolg gehofft werden soll.

Als grober Fehler wird es immer zu bezeichnen sein, einem begünstigten Außenmotive die verlangte Innenstruktur anzupassen oder gar ihm zuliebe Opfer zu bringen. Die Lüge ist dann unvermeidlich, und widrig wie diese wirkt die sich daraus ergebende Form.

Ein Mietshaus, welches mit unmotivierten Vorsprüngen, Türmen und Kuppeln prunkt oder unter der Maske des Palastes stolziert, Tragsteine, welche Steinformen zeigen, aber aus Zink hergestellt sind und nicht tragen usw., alles dies wirkt gleich albern, denn es sind eben künstlerische Lügen.

Wesentlich wird jede Komposition durch das zur Ausführung bestimmte Material und durch die zur Anwendung kommende Technik beeinflußt.

Mit diesen Grundsätzen hat Wagner Anschauungen ausgesprochen, die heute allgemein gültige geworden sind: Es soll nicht die Schauseite bestimmend für das Haus werden, sondern die Bedürfnisse der Bewohner sollen das bestimmende Wort sprechen, und das Material muß seinem Charakter entsprechend behandelt werden, damit das ganze Monument in sich wahr sei.

In einem Mietshause müssen ganz besonders stark Kunst und Zweck zusammen stimmen. Unsere gegenwärtigen Mietshäuser verfolgen, durch die wirtschaftlichen Verhältnisse bedingt, keinen anderen Zweck, als durch Anhäufung kleiner, leicht vermietbarer Wohnungen in einem Bauwerke ein möglichst großes Erträgnis des angelegten Baukapitals zu erzielen.

Nachdem der Mietwert der einzelnen Geschosse durch Anbringung von Personenaufzügen ziemlich ausgeglichen war, folgte ganz natürlich daraus, daß die äußere, künstlerische Gestaltung durch ein Auszeichnen der Geschosse nicht mehr anging.

Architektonische Durchbildungen, die ihre Motive in der Palastarchitektur suchen, sind an solchen Zellengebäuden als völlig verfehlt zu bezeichnen, weil sie der Innenstruktur des Baues widersprechen.

Die Baukunst ist daher bei der Durchbildung der Fassade des modernen Mietshauses auf eine glatte, durch viele gleichwertige Fenster unterbrochene Fläche angewiesen, wozu sich das schützende Hauptgesims, und allenfalls noch ein krönender Fries, ein Hauptportal usw. gesellen.

Der Architekt sucht also bei Mietshäusern, die doch immer die Hauptmasse des Straßenbildes bilden werden, durch Dekorierung der Fläche in untereinander kontrastierenden Bildern, durch einfache und richtig gewählte Details, durch deutliche Betonung der Konstruktion zu wirken, ohne daß dies, wie es leider nur zu häufig beliebt ist, in ein Übertrumpfen der Nachbarhäuser auszuarten braucht.

Bei der eben angedeuteten künstlerischen Durchführung werden sich unsere Mietshäuser noch am ehesten zu einem ästhetisch erfreulichen Ganzen vereinigen und gewiß zu allen jenen Dingen passen, für welche die Straße geschaffen ist. Es muß immer bedacht werden, daß eine moderne Großstadt weder das Aussehen des antiken Rom noch des alten Nürnberg haben kann und darf.

Zur Ergänzung dieser Annahmen Wagners müssen wir hervorheben, daß im Grundrisse unserer Etagenwohnungen nicht das Individuelle bestimmend sein kann, sondern daß eine gewisse Typik vorherrschen muß. Denn die Bedingungen, unter denen die weitaus meisten Stadtbewohner leben müssen, sind in den verschiedenen Gesellschaftsschichten einander recht ähnlich. Das Ergebnis ist also eine starke Uniformität in unseren Stadtwohnungen, und zwar für den Grundriß wie für den Aufbau. Denn es handelt sich um Massenhäuser für eine gleichgeartete Gruppe von Menschen. Der künstlerische Sinn kann unter solchen Umständen nur danach streben, Sachlichkeit, Phrasenlosigkeit und gewissenhafte Ehrlichkeit zu betonen.

Der modernen Wohnhausarchitektur, sei zusammenfassend nochmals bemerkt, gereicht eine Eigenart mehr und mehr zur Charakteristik: die ruhige Flächenwirkung, sowohl im Einzelbau wie in der Reihung der einzelnen Bauten aneinander. Es wird dadurch eine architektonische Einheit geschaffen, die beruhigend und durch den Gegensatz zum vielbewegten Straßenleben selbständig und kräftig wirkt. Harmonieren beide Straßenfluchten, so entsteht das Bild eines machtvollen, idealen Raumes. Das sogenannte bayerische Viertel Berlins ist reich an solchen künstlerischen Eindrücken.

Im Profanbau muß soviel als möglich die konstruktive Einheit künstlerisch vorherrschen trotz der Vielheit der Anforderungen und trotz der Prosa der Bedürfnisfrage, um dadurch die Idee mehr oder weniger hervortreten zu lassen. Diese Anforderung sucht die moderne Architektur in Warenhäusern, Bahnhöfen, Schulen und auch in den Wohngebäuden zur Miete entschieden herauszuarbeiten.

Dem Zinshaus macht in wachsender Zahl das Einfamilienhaus, die Villa, Konkurrenz, für die in Deutschland jedenfalls das Bauernhaus grundlegend ist. Es beansprucht noch immer das selbstverständliche Interesse eines jeden künstlerischen Auges. Sein besonderes Merkmal bildet das Malerische.

Das Malerische des Bauernhauses besteht in seinen primitiven architektonischen Werten, die nichts weiter wollen, als ihren Zweck erfüllen; es besteht in der Gesamterscheinung, in der Verteilung und Gliederung der Massen, in den Verhältnissen der Räume. Das Auge, das das Malerische empfindet, hat im Grunde genommen das Zusammengehörige, das Organische, Rhythmische erfaßt, also etwas, das vor allem architektonisch ist.

Im modernen Landhause, sagt Lux, ist die Halle, die alte Bauernhausdiele, zum Zentralpunkt der Anlage geworden, um den sich die übrigen Räume in zweckvoller und malerischer Anordnung gruppieren. Architektur und Innenkunst sollen eng zusammengeschlossen werden. In diesem einheitlichen Zusammenkomponieren von Baukunst und Wohnungseinrichtung, in der prinzipiellen Einheit in Material und Möbelformen beruht der größte Fortschritt des Modernen. Eine offene Stiege steigt aus der

Halle empor, die Zimmer gruppieren sich zwanglos herum, sie werden nach Zweckmäßigkeit erleuchtet, das Haus erhält ein individuelles Gesicht.

Von der Halle, als dem Gesellschaftsraum, gelangt man in das Speisezimmer, in das Rauchzimmer und das Damenzimmer. Im ersten Stock liegen Schlafzimmer, Bad, Morgenfrühstückzimmer, Toilettenzimmer usw., im Dachgeschoß das Arbeitszimmer des Hausherrn, die Kinderräume, Gastzimmer. Kein einziger Raum ist der Repräsentation schlechthin geweiht; alles hat seinen dem alltäglichen Leben entnommenen Zweck. In der Anlage der Türen sollen möglichst freie Durchblicke angestrebt werden, damit das Haus ein ästhetisches Ganzes bildet.

Die Laube am Hause ist die Urform der Veranda. Sie muß an der fensterlosen Wand liegen, damit sie die Zimmer nicht schädigt. Die Veranda wird am besten im unteren Stockwerk als Loggia erbaut. Sie trägt oben eine offene Terrasse; von beiden Auslüften führt die Treppe in den Garten. Der Erker ist, in richtigen Verhältnissen bemessen, dem Zimmer vorgelegt und gewährt einen freundlichen Blick auf Gärten und Paläste, läßt eine ruhige Lichtflut in die Räume eindringen. Die Fenster werden am zweckmäßigsten als breite, quadratische oder länglich rechteckige Lichtgeber angeordnet und hoch angesetzt, wodurch nicht nur eine bessere Beleuchtung und Lüftung erzielt, sondern auch noch links und rechts tiefe Ecken für Möbelstücke gewonnen werden. Die Türen sollen nach Zahl und Größe der Räume angemessen sein. Auch der Schornstein muß in richtiger Silhouette gebildet werden.

Die modernen Raumschöpfungen bauen das Haus von innen nach außen. Helles, fast nirgends durch Stoffdraperien beeinträchtigtes Sonnenlicht flutet durch die Räume und spendet sein belebendes Element vor allem dorthin, wo es aus Zweckmäßigkeitsgründen hauptsächlich Bedürfnis ist. Das Tageslicht wird unter Heranziehung reizvoll erdachter, teilweise farbiger Verglasungen zur Erzielung malerischer Gesamtwirkungen benutzt. Auch hier sind die Wirkungen nicht auf Willkür begründet, sondern aus den natürlichen Forderungen entwickelt und somit von innerer Notwendigkeit beseelt.

Unter den Gebäuden in der Stadt nimmt eine immer wichtigere Stelle das Geschäftshaus ein. In ihm hat die moderne Stadt einen ganz neuen Bautypus erhalten. Er ist entstanden aus dem Etagenhaus, in dessen Sockelgeschoß größere Fenster, Läden eingeschnitten wurden; später wurde das erste Stockwerk hinzugezogen, und so allmählich ein Haus, das ursprünglich zum Bewohnen gebaut war, in ein geschäftlichen Zwecken gewidmetes Gebäude umgewandelt. Zunächst blieb man trotzdem bei dem gewöhnlichen Wohnhaustypus stehen, um in immer steigendem Maße größere Fenster anzuordnen, sie zur Gesamtwirkung zusammenzuziehen, ohne deshalb im Grunde die Gesamtdisposition der Schauseite abzuändern, ohne sie durch die ornamentale Ausstattung zu charakterisieren, aus der Masse der Zierhäuser baukünstlerisch herauszuheben. Einzig die neuen Baustoffe, Glas und Eisen, kamen mehr zur Geltung, da die Baumeister immer auf die Auflösung des Baukörpers in tragende und raumabschließende Teile ausgehen mußten; denn die praktische Erledigung der Frage ging auf Zentralisation des Ganzen aus, drängte auf einen riesigen Lichthof und auf Einzelräume hin, in die überall das Licht eindringen konnte, und deren innere Verbindung eine lückenlose war. Das ist zuerst unfraglich erreicht in dem von Alfred Messel in Berlin erbauten Wertheimschen Warenhause, weil der Baumeister sich nur vom Bedürfnis hat führen lassen, und bei solcher weisen Nachgiebigkeit unversehens selbst zum Führer geworden ist, weil er den wahrhaft poetischen Gedanken gehabt hat, die lebendigen Kräfte der Zeit in steinerne Form zu fassen. Indem er als Künstler im besten Sinne sittlich war und sich dem Wahrheitsgedanken hingab, ist ihm und seinem Werke zugute gekommen, was bereits im Keim an monumentalen Zügen in den allgemeinen, auf tausend Wegen vorwärtsdrängenden Zeitbedürfnissen enthalten war; während er den Kaufmannsgedanken künstlerisch erhöhte, hat dieser, rückwirkend, die Baugedanken monumentalisiert. Auf den ersten Blick kann jeder diesem Gebäude ansehen, welchen Zwecken es dienen soll. Um einen gewaltigen Lichthof legen sich alle Stockwerke herum und sind von diesem her zugänglich. Der Außenbau ist in hochstrebende Pfeiler aufgelöst, die jede eigentliche Stockwerkteilung aufheben, und nur durch dünne Eisenfuß-

Abb. 339. Der Anhalter Bahnhof in Berlin. Erbaut von Schwechten. 1878.

böden sind Abteilungen vorgenommen, die allerdings immerhin eine bemerkbare Horizontale zutage treten lassen.

Der Erbauer ging bei der Entwickelung der Schauseite von dem ganz richtigen Gedanken aus, daß das Geschäftshaus kein Prunkbau ist, keines besonderen Schmuckaufwandes oder einer äußerlichen Monumentalität bedürfe. Allerdings läßt sich auch nicht verkennen, daß das Konstruktive einerseits zu stark betont ist, und daß sich anderseits Entlehnungen der dekorativen Plastik und Ornamentik der Gotik an einzelnen Stellen bemerkbar machen, die fast wie eine Geschmacksverirrung wirken, jedenfalls am falschen Platze sich befinden. Was Messel geleistet hat, ist trotzdem außerordentlich. Er hat eine neue Bauform aus einem umfassenden Bedürfnis entwickelt und das erste Wort einer Entwickelung gesprochen, die uns noch ungeahnten Reichtum bringen, viele Möglichkeiten entstehen lassen und eine architektonische Kulturform schaffen kann. (Scheffler.)

Das Bankhaus darf als ein zweiter, für unsere großen Städte recht charakteristischer Bautypus gelten. Es sei die Nationalbank in Berlin als Beispiel gewählt. Bestimmend war auch hier natürlich der Charakter des Zweckmäßigen, die Bestimmung des Gebäudes für den öffentlichen Verkehr. Die eingestellten Säulen entsprechen dem als tragende Glieder und geben dem Eingang monumentale Würde. Sonst ist das Gebäude nach der herrschenden, modernsten Auffassung auf die Wirkung der Fläche angelegt.

Im allgemeinen müssen bei den Fenstern die starken Pfosten und die Vorliebe für Gitterwerk als ungeeignet für unsere lichtschwachen, klimatischen Verhältnisse gelten. Nicht selten sucht man durch ein gewisses Materialprotzentum die an sich fast zu einfachen Einzelbildungen wett zu machen.

Bauten wie das Wertheimsche Warenhaus oder die riesigen Bahnhofshallen (Abb. 339) zu errichten, ist nur mit Hilfe der neuen Baumaterialien, Glas und Eisen, möglich gewesen. Das Eisen, dem bald das Glas und das Zement sich zugesellten, wurde

zuerst das Baumaterial für Brücken, Bahnhofshallen, Ausstellungsgebäude von gewaltigen Dimensionen. Hier hat das 19. Jahrhundert seine bauliche Eigenart erhalten. Der Ingenieur rief in uns neue, kühne Vorstellungen von Weite und Höhe wach, und der Mangel an Körperlichkeit wird in den Eisenkonstruktionen bald als eine die Materie überwindende Schlankheit erscheinen, die Durchsichtigkeit in der Konstruktion wird bald als ein neues künstlerisches Moment erkannt werden. Glas und Eisen schufen den „Hellraum", neue Raumvorstellungen, neue Raumformen. Das Streben nach Helligkeit ist in der Entwickelungsgeschichte des Innenraumes eine der treibenden Hauptkräfte.

In den Wänden der Stein- und Holzarchitektur aber konnte dies Mühen sich nur als Durchbrechung der Vollflächen äußern, d. h. für die Beleuchtung des Innenraumes in einem Gegensatz zwischen Licht und Schatten, zwischen hell und dunkel. Dieser Kontrast vor allem ist es, der in uns das Raumgefühl erweckt und der dem Bau seinen Charakter gibt — seinem Inneren wie seinem Äußeren, und wie dem „Einraum", so auch der zu einer Einheit verbundenen Folge von Räumen.

Die Überdeckung der modernen Riesenhallen war nur möglich durch die neue Stütze, das Eisen, und die neue Last, das Glas. Gerade der Profanbau verlangt viele derartige Anlagen, möglichst weitgedeckte Hallen. Die Halle, die mit Eisen und Glas gebaut wird, kommt dem Ideal dieses Baugedankens jedenfalls am nächsten. Man kann die Halle in einen Hellraum umwandeln, indem man auch die Seiten in diesem Material errichtet, oder man löst nur die Decke ganz in Oberlicht auf. Das geschieht bei vielen Hallen des Nutzbaues.

Man kann aber auch die Halle nur zonenweise durch Glas eindecken und zonenweise mit undurchsichtigen Platten von Kupfer oder Wellblech; und je nachdem man die Lichtzone dann in die Mitte oder verdoppelt an die Seiten verlegt, je nachdem man sie als Ganzes oder als Streifen behandelt, je nach dem Grade endlich, indem man das Seitenlicht von den Längs- und Schmalwänden zum Oberlicht hinzunimmt, entstehen für den Gesamtraum verschiedenartige neue Beleuchtungsverhältnisse. (A. G. Meyer.)

Das eigenartigste Bauwerk, das nur aus Eisen erbaut worden, ist unzweifelhaft der Eiffel-Turm in Paris. Der Meister dieses Werkes, der Ingenieur Gustave Eiffel, sprach über sein Werk: Ich glaube fest, daß mein Turm seine eigenartige Schönheit haben wird. Stimmen die richtigen Bedingungen der Stabilität nicht jederzeit mit denen der Harmonie überein? Die Grundlage aller Baukunst ist, daß die Hauptlinien des Baues seiner Bestimmung entsprechen. Welches aber ist die Grundbedingung bei meinem Turm? Seine Widerstandsfähigkeit gegen den Wind! Und da behaupte ich, daß die Kurven der vier Turmpfeiler, so wie sie der statischen Berechnung gemäß von der gewaltigen Massigkeit ihrer Basen an in immer luftigere Gebilde zerlegt zur Spitze emporsteigen, einen mächtigen Eindruck von Kraft und Schönheit machen werden. Bewirkt doch auch die Kolossalität, die absolute Größe an sich, einen eigenen Reiz!

Jedenfalls ist durch diese und verwandte Leistungen dem modernen künstlerischen Gefühl ein neues Maß für die Höhe geboten.

Auf diesen Werken, die in ihrer Verbindung von Stein und Eisen sozusagen Altes und Neues in sich einen, beruht das Wort: dem Eisenbau ist eine Art von Schönheit zweiten Grades eigen, eine gebundene Konstruktionsschönheit und eine besondere Stilidee. Die Konsequenz ergibt einen Stil des Eisens. Dem Eisen wird immer vor allen anderen Materialien der Zweckgedanke anhaften. Dem Stein ist aber, wie keinem anderen Baustoffe, die Fähigkeit eigen, die inneren Kräfte darzulegen. Deshalb wird der Stein mit dem Eisen nur dann im künstlerischen Sinne verbunden werden können, wenn im Stein die Funktionszwecke ganz klar zum Ausdruck gelangen, denn nur diese wird man im Eisen darstellen können, gleichgültig, ob es unverhüllt oder von einer Putzschicht bekleidet erscheint. Unter allen Umständen dürfen aber die Materialien Glas und Eisen als die wichtigsten für die nächste Zukunft betrachtet werden, soweit Nutzbauten in Frage kommen. (A. G. Meyer und v. Tettau.)

Dürfen wir, allgemein gesprochen, hoffen, zu einer unseren modernen Anforderungen genügenden künstlerischen Aussprache in der Architektur zu gelangen? Fertige Völker,

Abb. 340. Das Reichstagsgebäude in Berlin. Westfassade mit dem Bismarckdenkmal. Von Paul Wallot. (Siehe Seite 554.)

sagt Göller, schaffen weder Baustil noch Sprache mehr; sie können nur in beiden zu höherer Vollkommenheit reifen, was sie heranwachsend erschaffen oder von anderen Völkern und Zeiten übernommen haben, und es endlich in hundertfältiger Umbildung verbrauchen. Wenn wir eine Hoffnung haben dürfen, zu einem Baustil zu gelangen, trotzdem wir ein fertiges Volk sind, so ist es nur möglich mittels der neuen Materialien und der aus diesen zu entwickelnden Formenkreise sowie aus den ihren Zwecken nach völlig klar erkannten neuzeitlichen Bauaufgaben. Ansätze sind genug vorhanden, doch ist bisher nur der konstruktive Teil gelöst. Der Ingenieur muß mehr als der Künstler zu Worte kommen. Auch bricht sich immer wieder die historisch-exakte Auffassung in der künstlerischen Aussprache Bahn; am bedenklichsten ist aber die Tatsache, daß unablässig das Formgefühl, die Formgedanken sich ändern, wogegen uns anderseits erheben mag, daß ständig neue große Aufgaben zweckdienlich nach ihrer Disposition im Grundriß und konstruktiven Aufbau gelöst werden. Auf diesem Felde liegt noch immer in erster Linie das Schöpferische in der Baukunst der Gegenwart.

Cornelius Gurlitt bestimmt sich nach einer anderen Richtung. Er bemerkt:

> Wir stehen sichtlich inmitten eines Wandels im Geschmack. Das Entscheidende in diesem ist nicht der Wechsel der stilistischen Form, sondern der Kampf gegen die alten, bisher als schön, jetzt als langweilig empfundenen Verhältnisse; gegen die durch Antike und Renaissance festgestellten, in der Gotik in anderer Weise, doch mit gleicher Absicht aufgestellten Regeln von lang zu breit und hoch sowohl in den Baugliedern als in der Raumgestaltung. Da liegt der Schwerpunkt des Neuen neben der veränderten Auffassung des Wertes der Farbe und der neuen Empfindung in der Linienführung. Darin liegt auch das Revolutionäre der neuen Kunst. Denn während seit Vitruv die „Gesetze schöner Verhältnisse" scheinbar feststanden, wenigstens für feststehend gehalten wurden, sucht man jetzt den Reiz im Durchbrechen dieser Gesetze zugunsten einer für den besonderen Zweck dienlichen Form. Die Säule — um ein Beispiel zu wählen — soll nicht mehr nach Proportionen, sondern in Beziehung zu der von ihr getragenen Lasten gezeichnet werden, vielleicht dick und kurz oder lang und schlank, je nachdem sie viel oder wenig zu tragen hat. Die Proportionen wurden im Laufe der Zeit durch Angewöhnung des Auges festgestellt, jetzt will man entschlossen dieser zuwider handeln, indem man auf das Bedürfnis als Meister der Form zurückgeht: also auf die Zeiten vor dieser Feststellung der Gesetze.

In Wallots Reichstagsgebäude (Abb. 340) wurde zuerst Glas und Eisen bei einem monumentalen Steinbau verwendet. Der Künstler zog in souveräner Weise alle Mittel der Baukunst heran. Deshalb reproduzierte Wallot auch nicht alte Formen, sondern arbeitete sie frei für seine Zwecke um. Der Meister hat, urteilt Muthesius, jenen Sinn für das Wuchtige, Monumentale, jene von Stilbestrebungen freie, das Charakteristische hervorhebende und auf künstlerische Stimmung hinarbeitende Größe eingeführt, der heute die besten Architekten unserer mittleren und jüngeren Generation nachstreben.

Die Eisen- und Glasbauten sind es auch vor allem, die in ihren dekorativen Teilen die Schmiedekunst verlangen. Wird die Technik der deutschen Schmiede zum Wettkampf gerufen, so steht sie vielleicht am höchsten überhaupt, denn sie hat seit dem Anfang der sechziger Jahre unablässig gearbeitet. Auf der letzten Pariser Ausstellung wurde als einzig dastehendes Bravourstück die Gruppe des Adlers, der einen Drachen bezwingt, von Hausmann-Armbrüster, angestaunt, in Chikago die prachtvolle Rosentür (jetzt in Berlin). Überall tritt hier, wie an den mächtigen Trägern der elektrischen Straßenlampen, an den Gittern am Hause, an Gärten-, Balkongittern u. a. m., die klar erkannte Absicht auf, das Eisen seiner besonderen Qualität nach zu behandeln, die Bieg- und Dehnbarkeit des Materials als bezeichnende Charakteristik anzuwenden, das Motiv der Linie als das herrschende herauszuarbeiten.

> Hier sei des Gartens kurz gedacht. Der Gartenbau entwickelt sich immer in Abhängigkeit vom Hausbau. Der Grundsatz muß hier Anpassung an die lokalen Verhältnisse, an die traditionellen Gewohnheiten und die Natur des Landes sein. Der Garten soll als organische Fortsetzung des Hauses gedacht sein, denn ein Teil des Lebens der Bewohner des Hauses spielt sich in ihm ab.
>
> Der Garten ist die vermenschlichte Form der freien Natur. Er ist als eine Erweiterung des Hauses aufzufassen. Hier erscheint er durchaus als architektonische Aufgabe, denn sein Zweck ist, wenn auch nicht gerade Räume, so doch Aufenthaltsorte zu schaffen und zwar abgetrennte, die einer ganz ausgesprochenen Bestimmung dienen, und zu deren Gestaltung und Gliederung

wie Absonderung der Erbauer statt zu totem, zu dem lebendigen Material, der Pflanze, greift, die er mit Hilfe von Steinbau, Holz- und Lattenwerk und Kultur in die beabsichtigten Formen bringt. Die Pflanze an sich mag sich ja nicht so frei entwickeln — die große Form, die die Gesamtheit der Pflanzen im Garten annimmt, ist eine vom Menschen beabsichtigte und deshalb eine architektonische Aufgabe. Je mehr der Garten mit der Architektur in Verbindung tritt, desto mehr muß sein eigener Charakter architektonisch werden. (Schultze-Naumburg.)

Die Architektur hat die Aufgabe, auch im Garten alle künstlerischen Elemente auf das beste und wirkungsvollste anzuwenden. Sie stellt die räumliche Beziehung zwischen den körperlichen Größen, als Plastiken, Ruhebänken, Wasserspielen, geschnittenen Vegetationsformen einerseits, und den Flächengrößen, als Rasen, Blumenbeeten, Wasserspiegeln anderseits, her. Die Gartenkunst wird ihren Triumph darin suchen, auf sachliche Weise und mit den einfachsten Mitteln eine künstlerische Auffassung machtvoll zu gestalten; aber sie bringt die Forderung mit, daß die plastischen Werke, mit denen sie einen gartenarchitektonischen Zusammenhang schafft, einwandfreie Kunstwerke sind. Ein Brunnen von der mystischen Weihe, wie etwa jener von George Minne, wird in einem solchen Umkreis zu den höchsten Wirkungen berechtigen. Die Wasserspiegel der Fontänen sind als Fläche zwar bestimmt, das wechselnde Antlitz des Himmels zu spiegeln und den farbigen Abglanz des Firmamentes in den Gartengrund zu legen. Aber es sind für das malerische Empfinden stärkere Ausdrucksmittel möglich, die der Künstler in seiner Gewalt hat, nämlich die Blumen mit ihren Farben. An Stelle des Teppichbeetes aus dem 18. Jahrhundert wird das Zeitalter des Impressionismus die Farbe der Blumen in breiten Flächen auf die Beete setzen und mit steinerner Einfassung umgeben. Die heimatlichen Blumen, die Bauernblumen mit ihren kräftigen Farben, die jede Abwägung der Farbenfelder, jede Kontrastwirkung zulassen, werden in der Hand des neuen Gartenkünstlers wieder zu ungeahnten Ehren kommen. Dieser wird mit ihrer Hilfe breite bunte Ströme durch den Garten legen, er wird dichterisch verfahren und Farbenpoesien hervorbringen können, wie der Bildhauer plastische Ideen verdichtet. (Lux.)

Von der Kirchenbaukunst sei allgemein gesagt, daß sie im 19. Jahrhundert zunächst entschieden zurücktrat. Die Mittel wie Architekten fehlten. Maßgebend blieb der Gedanke, nur um des Zweckes, nicht mehr nur des Stiles willen zu bauen. Allerdings konnte sich eine Einheit der architektonischen Bestrebungen nicht mehr herausbilden, nachdem an die Stelle eines gemeinschaftlichen, die Zeit beherrschenden Stiles die individuellen Stilexperimente getreten waren.

Hierzu trat die von Preuß 1837 zuerst ausgesprochene Forderung, daß das Gotteshaus nicht nur den Bedingungen der Zweckmäßigkeit zu genügen, sondern so deutlich wie möglich den eigentümlichen Charakter der evangelischen Kultur und den ihn von anderen Kultarten unterscheidenden Merkmalen auszudrücken habe. Ein tatsächlicher Bruch mit den Überlieferungen der älteren evangelischen Kirchenbaukunst hat sich in Deutschland erst in den Jahrzehnten 1840—1860 vollzogen. Man wollte im Anschluß an die Romantik einen geschichtlich entwickelten Baustil gestalten. Nicht zum mindesten aber waren kirchliche Gesichtspunkte bestimmend. Der bedeutsamste Erfolg in dem immer weiter um sich greifenden Streben nach monumentalen und zweckdienlichen Kirchenbauten für die Protestanten wurde das Regulativ für den evangelischen Kirchenbau, das 1856 aufgestellt und 1861 durch die Eisenacher Kirchenkonferenz sanktioniert wurde. Die Bestimmungen für die Grundform der Kirchen und die Gestaltung des Kirchengebäudes sind absichtlich in einer losen Fassung gegeben, damit sich nicht eine Schablone herausbilden kann. Die Würde des christlichen Kirchenbaues, heißt es da, fordert Anschluß an einen der geschichtlich entwickelten Baustile und empfiehlt in der Grundform des länglichen Vierecks neben der altchristlichen Basilika und der sogenannten romanischen Bauart vornehmlich den gotischen.

In der Gegenwart ist durch die große Zahl der neu erbauten Kirchen eine großartige Entwickelung in die Kirchenbaukunst gekommen, die nicht nur auf die Zweckmäßigkeit der Anlage, sondern auf die Charakteristik des Gebäudes als eines protestantischen sich hinwendet. In der Grundrißanlage findet ganz überwiegend der kreuzförmige Zentralbau und die in der Form des sogenannten lateinischen Kreuzes auftretende Vermittelung des Zentralbaues mit dem Langhausbau Verwendung. Im Prinzip wird eine Predigt-, eine Gemeindekirche verlangt.

Das Ornament, heißt eine Theorie, soll die leeren Flächen mit Leben erfüllen durch eine gedankenvolle, beziehungsreiche Weise. Man geht in unseren Tagen vom Naturstudium aus, und was an ihr als Stilisierung erscheint, ist in Wahrheit die logische und gesetzmäßige Übertragung in die Sprache des jeweiligen Materiales. Das Ornament soll vor allem nicht ein Prunk sein, sondern soll etwas aussagen, Gleichnis sein und Symbol.

Das moderne Ornament setzt sich aus stilisierten Motiven naturalistischen Ursprungs und rein abstraktem Linien- und Massenspiel zusammen. Wie sich aber diese Linien biegen und brechen, wie sie sich gegenseitig winkelbildend durchschneiden, wie sie sich zu Massen erweitern und über den ganzen Raum verteilen, darin dürfte das spezifisch Moderne dieser ganzen Ornamentik liegen. Solche Ornamentik kann nur — mag sie in ihrer Grundform bisweilen noch so alt, ja selbst antiken Ursprungs erscheinen — in unserer Zeit geschaffen sein.

Der Jugendstil mit seiner geschwungenen Linie wurde oft viel zu äußerlich aufgefaßt und dadurch in sich ertötet. Die Leichtigkeit, mit der geschwungenen Linie etwas Neues zu schaffen, führte zu abstrusen Arbeiten, obwohl die Geschwungenheit der Linie rein harmonischer Natur ist. Es fehlte und fehlt noch wesentlich die Erkenntnis, daß Ornament und Kunstwerk sich nur wie das Objekt zu seiner Verzierung verhalten, und daß nicht die Verzierung die Hauptsache ist. Die weiche, flüssige Linie erschien als geeignet, die mannigfachen, stark nüancierten Gefühlsregungen der modernen Menschen auszudrücken, flüchtige Stimmungen festzuhalten: ein an sich gefährlicher Grundsatz, denn er ist in sich zu wenig stabil.

Trotz aller fleißigen Arbeit müssen wir am Ende doch sagen, daß wir tatsächlich eine neue Bauornamentik noch nicht besitzen. Der Architekt Ebe hat mit Fug und Recht gegen die neue Ornamentik ein Bedenken betont, das in dem allzu häufigen Verzicht auf den Ausdruck statischen Lebens in den stützenden und getragenen Baugliedern liegt, der sich stets in den antiken und den von diesen abgeleiteten späteren Baustilen findet. Die diesem Zwecke vorzugsweise dienenden Lotus- und Akanthusformen an den Kapitälen, Hals-, Bogen- und Architravgliederungen, sowie an den gürtenden und bekrönenden Gesimsen fanden keinen genügenden Ersatz durch die von der Moderne eingeführten Formen. Ein Serpentintanz bizarrer Linien, ein Anheften naturalistisch gebildeter Baumzweige an willkürlich gewählten Stellen oder die Wiedergabe der aus dem altnordischen Formenschatze hervorgesuchten, für uns ebenfalls bedeutungslosen phantastischen Band- und Tiergeschlinge kann nicht für die verlorengegangene monumentale Ausgestaltung der Schmuckformen entschädigen. (Deutsche Kunst und Dekoration IX/X.)

Die ornamentale Skulptur hat im 19. Jahrhundert sich durchweg, sobald sie mit der Architektur zusammenarbeiten sollte, nicht der Harmonie des Ganzen fügen wollen. Der Bildhauer stellt zu sehr seine Selbständigkeit in den Vordergrund; zudem hat der Architekt nicht genügend Einwirkung auf die plastische Ausschmückung seines Monumentes. Man vergaß zu oft, daß jeder dekorative Schmuck den Gesamteindruck wie sich selbst schädigt, sobald er sich der nötigen Unterordnung begibt, sich nicht den höheren allgemeinen Gesichtspunkten ein- und unterordnen will; denn dem Ganzen angehören als tatsächlich wirkender Teil heißt selbst wachsen.

Mehr als je tritt gerade bei den jüngsten Architekten der Wunsch auf, die menschliche Gestalt als dekorative Plastik, als Ornament zu verwenden. Immer hatte man schon verlangt, daß an gut sichtbarer und bezeichnender Stelle Werke der Skulptur ihren Platz zu erhalten hätten, um den Sinn des Hauses und den seiner Bewohner zu einem bestimmten Ausdruck gelangen lassen zu können. Aber jetzt soll die Gestalt derartig in die Struktur der Fassade, in die architektonischen Gedanken eingegliedert werden, daß sie eigentlich nur eine andere Form dieser wird, ihr Eigenleben völlig an die Bauformen abgibt. Die Figuren selbst werden demzufolge auf das Struktive ihres Organismus beschränkt, denn von den Vertikalen aufgerichteter Körper, den Horizontalen aneinandergereihter Hände und Köpfe, wird man dieselben rhythmischen Funktionen erwarten, wie von den linearen Ornamenten, d. h. sie treten in die Fläche zurück. Und gerade dadurch verbinden sie sich eng mit der Architektur, sie wirken mit dieser in einem Zusammenhange, der notwendig erscheint, und dadurch wahrhaft monumental. Ihre gegenständliche oder allegorische Bedeutung ist nebensächlich, dagegen wird ihre symbolische Kraft um so stärker sein, je mehr die architektonische Gesamtkonzeption sie in sich aufnimmt.

Auf dem Gebiete der hohen Skulptur folgte eine große Menge tüchtiger Bildhauer der von Begas eingeschlagenen Richtung in mehr oder weniger ausgesprochener Weise; neue Gesichtspunkte brachte erst Adolf Hildebrand. (Abb. 341.)

Hildebrand verlangt, gleich der Antike und der Frührenaissance, von dem Bildhauer die reine Formvorstellung. Es ist weder in Abrede zu stellen, daß Hildebrand vor allen andern auf diese Weise zu Bildstatuetten und Reliefs von einer außerordentlich klaren Komposition und bestimmten wie feinfühligen Formgebung gelangt ist, noch daß den Werken des Meisters eine gewisse Kühle anhaftet. Im gleichen Schritte mit ihm gehen eine Reihe anderer Bildhauer, wie etwa Artur Volkmann, der, gleich der Antike, seinen Bildwerken durch eine leichte Farbentönung neue Reize zu verleihen sich bemüht (Abb. 557), während Max Klinger (geb. 1857), ursprünglich auch der Gefolgschaft Hildebrands entstammend, zu einer Buntsteinplastik gelangt ist, die eine der Hildebrandschen Auffassung ähnliche bildhauerische Form mit einer realistisch wirkenden Oberflächenbehandlung und einer Ausstattung mit bunten Steinen und Bronze zu vereinigen sucht, um einen unmittelbaren Eindruck der Wirklichkeit zu erhalten.

Abb. 341. Bronzebüste des Herzogs Georg von Sachsen-Meiningen. Von Adolf Hildebrand. (Siehe Seite 556.)

So vortrefflich viele Einzelheiten in Klingerschen Werken sind, so darf man doch nicht verkennen, daß überall ein Kampf zwischen dem farbenfrohen Künstler, dem Meister im Komponieren, und dem formbildenden Bildhauer wie endlich dem grübelnden Denker stattfindet, so daß selten ein bildhauerischer Formgedanke völlig rein und abgeklärt uns entgegentritt. Im Grunde erstrebt in Klingers und in der mitstrebender Meister farbiger Plastik dasselbe künstlerische Gefühl Befriedigung, das Rodin zu seiner eigenartigen, formauflösenden Bearbeitung des weißen Marmors führte: der Licht-, der Farbenhunger unserer Zeit. Farbige Statuen hat es zu allen Zeiten gegeben. Sie sind berechtigt und notwendig, wenn die Bildwerke dieser Art in eine farbenreiche architektonische Umgebung hineingestellt werden. Die romanische, die gotische, die Renaissancezeit kannte deshalb die bemalten Bildwerke, die Barockzeit die polierten farbigen, und an die Spätantike konnte Klinger historisch anknüpfen, wenn ihm nicht der goldelfenbeinerne Zeus des Phidias irgend einen Impuls gegeben haben sollte. Da Stauffer-Bern auch davon redet, so ist dies wohl möglich.

An und für sich ist also farbige Plastik der christlichen Epoche nicht fremd. Wenn jedoch Klinger in seiner Herme den nackten Oberkörper stark poliert, aber einfarbig hält und nur den Kopf, die Haare, Lippen färbt, Augen aus Bernstein einsetzt, so ruft er eine unkünstlerische Wirkung hervor. Und trotzdem Klinger seine Statue Beethovens in einen farbigen Raum hineingedacht hat, entsteht bei dieser Zusammenstellung von verschiedenartigen Materialien, von Bronze, bläulich weißem Marmor, gelbem Marmor, schwarz-weißem Marmor, Elfenbein

und Glasmosaik, ein durchaus zerrissener Eindruck; denn nur durch Gleichartigkeit des Materials kann aus verschiedenen Teilen ein in sich geschlossenes Ganzes werden. Die Bronze tritt als solche dem Marmor und der gefärbte Marmor dem farblosen oder andersfarbigen selbständig gegenüber. Eine halbnackte marmorne Figur trägt farbige marmorne Gewänder, darin besteht schließlich die Wirkung auf den Beschauer. Die Nacktkunst Klingers ist in diesem Falle auch in einem anderen Sinne nicht einwandfrei Ein zu den Göttern erhobener Mensch darf nicht so stark individuell gebildete Formen erhalten, sie sind der Vorstellung wesensfremd. Klinger bekundete hier wie Rodin in seinem „Denker" das Fehlen einer Nacktgestalt, die ein Volk aus jahrhundertelangem künstlerischen Schaffen aus sich, aus seiner Volkspersönlichkeit nur gewinnen kann. Des Meisters beste Nacktgestalt ist die sogenannte „Badende", in der ein einfaches Steh- und Beugemotiv in einem Materiale und in bestimmter Formengebung mit überzeugender Kraft als ein einheitliches Kunstwerk dargestellt ist.

Der interessanteste und selbständigste Mitarbeiter Klingers auf dem Felde der farbigen Plastik ist unstreitig Artur Volkmann. Sein Biograph, Volkmann, bemerkt in dieser Hinsicht zu der „Amazone": Es muß noch betont werden, daß auch eine farbige Tönung der Figuren und gleichmäßige Vergoldung des Hintergrundes zur Verstärkung des Formeindruckes herangezogen wurde; ein Hinübergreifen auf malerische Mittel im eigentlichen Sinne dagegen ist streng vermieden, und das Werk wird auch dem minder geübten Auge wohl stets unmittelbar als der Ausfluß reinster plastischer Stilempfindung erscheinen.

Diesen formell begrenzten Richtungen können wir als einen Gegensatz die große Masse sehr strebsamer und tüchtiger Bildhauer entgegenstellen, die in impressionistischer Weise das augenblickliche Leben, vor allem des nackten Körpers, in seiner packenden Lebenswahrheit festzuhalten sich bemühen. Es verdient alle Anerkennung, daß man diese Absicht, wie es unsere Ausstellungen ersehen lassen, mit solch leidenschaftlicher Hingabe

Abb. 342. Relief. Von Artur Volkmann. (Siehe Seite 557.)

Abb. 343. Die Konservenmacherinnen. Gemälde von Max Liebermann. 1879.
Im Besitz der Städtischen Gemäldegalerie zu Leipzig. (Siehe Seite 562.)

nachgeht; über eine Wiedergabe des Modells kommt man jedoch verhältnismäßig selten hinaus. Wir besitzen offenbar noch keine unserem Kulturzustande entsprechende Formauffassung vom nackten Menschen, denn auch die Versuche, das Tektonische im menschlichen Körper bestimmt zu betonen, also auf einem sehr gesetzmäßigen Wege, wie es etwa Adolf Metzner und Minne versucht haben, zu einer neuen Formanschauung sich durchzuringen, stecken heute noch in den Kinderschuhen. Diesen gesetzmäßig Schaffenden möchte ich auch Hugo Lederer, in Erinnerung an sein Bismarckdenkmal in Hamburg, angliedern. Lederer geht hier auf einem Wege voran, der auch sonst schon in Deutschland von Bildhauern beschritten ist, nämlich Plastik und Architektur unmittelbar zu verbinden. Lederer bleibt jedoch mehr als die anderen innerhalb des tektonischen Zwanges, innerhalb der Massenwirkung der Architektur, innerhalb der Linienkraft der Baukunst. Die Wucht des plastischen Gedankens konzentriert sich deshalb ganz im Kopfe des Dargestellten, etwa wie ja auch bei dem modern gekleideten Menschen die ganze Energie seiner Persönlichkeit im Kopfe ruht, die physische Kraft des Körpers im engumschriebenen Sinn des Wortes zurücktritt.

Jedenfalls dürfen wir der modernen deutschen Plastik zuerkennen, daß sie sich ehrlich müht, mit den Mitteln ihrer Kunst zu neuen, plastischen, der lebenden Stunde entsprechenden Gedanken zu gelangen.

Die moderne Malerei hat sich nicht minder mit aller Kraft auf jedes ihr wertvolle Problem geworfen. Erörtern wir zunächst einige grundsätzliche Gesichtspunkte. Dem Stoffe nach wäre zu erwähnen, daß sie nicht mehr den Menschen als Zentralpunkt der ganzen Welt betrachtet, sondern nur als einen Teil des determinierten Weltganzen. All und jede Erscheinungsform hat nur relativen Wert und muß sich dem Ganzen einfügen.

An die Stelle des aktiven Ichlebens der früheren Zeit ist ein passives Sicheingliedern in eine Weltstimmung getreten. Und weil der Mensch gleich der umgebenden Natur, der Landschaft, nur als ein Produkt der undarstellbaren Schöpferkraft erscheint, so wendet sich der moderne Künstler mit Vorliebe dieser als der Wohnstätte aller zu. Nichts besteht absolut für sich, sondern alles ordnet sich einer Gesamtidee unter und zwar in diesem Falle der Landschaft, wie sie sich ihren Motiven nach dem Maler unmittelbar gegenüberstellt und wie sie direkt nach dem gesehenen Vorbilde gemalt werden soll, unbeschadet natürlich der von der künstlerischen Bildwirkung geforderten Abänderungen. Damit erhielt das moderne, dem Zeitgeiste entsprechende Naturgefühl die Zustandsschilderung, den entsprechenden malerischen Ausdruck nach Raum-, Farben- und Formeindrücken. Der größere Reichtum unserer sinnlichen Wahrnehmungen kam auch der Malerei zugute.

In diesem von Atmosphäre ganz umhüllten Naturbilde soll das Licht der Sonne nach seiner ganzen Ausdehnung walten.

Der Maler der lebenden Stunde überschüttet deshalb das Gemälde mit hellen, durch die Atmosphäre als der Allherrscherin mannigfach abgewandelten Farben. Wir stimmen mit Licht, während die Alten es mit Dunkel taten. Die modernen Maler verzichten auf ein gewisses Maß von Plastizität, bringen aber als Ersatz die raffiniertesten perspektivischen Wirkungen. Auch unsere Malweise ist anders geartet. Die Lasurtechnik der Alten absorbiert das Licht; wir brauchen aber eine stark deckende Manier, um die Mängel des Materials bei unserer Freilichtmalerei ausgleichen zu können. Deshalb steigern wir die Kontraste, namentlich warm und kalt an den Grenzen der Farbtöne, und setzen reine, komplementäre Farben nebeneinander, die sich erst auf der Netzhaut zu einem helleren Mischton verbinden sollen. Auch arbeiten wir nicht mehr nach der alten aristotelischen Farbentheorie, nach der die Farben zwischen Dunkel und Licht liegen und sich aus der Mischung der beiden Endpole je nach dem Grade dieser bilden. Heute betrachten wir alle Farben als Teile des weißen zusammengesetzten Sonnenlichtes und als durch Absorption der Lichtstrahlen entstanden, so daß alle Körper in der Farbe des nur reflektierten Lichtes erscheinen, d. h. des Lichtes, das sie nicht absorbieren. Natürlich mußten sich die Maler, deren Farben sich selbstverständlich auch nach diesem Gesetze verhalten, mit den Resultaten der Wissenschaft, wie früher mit religiöser Wahrheit und Dichtung, auseinandersetzen. Demzufolge wird der Maler unserer Tage das Schimmern, das Leuchten und Funkeln des Lichtes nicht mehr durch die auf der Palette gemischte Farbe darstellen wollen, sondern durch möglichst reine Lichtwerte. Deshalb setzt der moderne Maler den Lichtton so wirksam wie möglich, d. h. die reinen Pigmente (so viel als es nur gestattet ist) neben- und zueinander. Der Maler unserer Gegenwart will also Teile des Lichtes summieren und dieses dadurch steigern. Mischen wir beispielsweise einen gelben und einen blauen Farbstoff, so entsteht eine grüne Farbe, die lichtschwächer ist als jeder einzelne Farbstoff für sich, setzen wir aber gelbes und blaues Licht nebeneinander, dann entsteht ein weißlicher Ton, denn Gelb und Blau ist ein komplementäres Farbenpaar, und diese ergänzen sich zu Weiß, d. h. zu Hell, zu Licht. Mit der dadurch bedingten Malmethode, die Farben weniger übereinander als nebeneinander zu setzen, mußte die scharf gezeichnete und ornamental umrissene Form gänzlich verlassen und die rein malerische herrschend werden, die mit maßgebenden Formelementen das Charakteristische vorübereilender Stimmung und Bewegung verbinden soll. Der Nachteil, der sich einstellt, das skizzenhafte Moment, die Unmöglichkeit der Verfolgung der Form in jede Einzelheit hinein, muß allerdings mit in den Kauf genommen werden. Daß aber die moderne Malerei auf einem richtigen Wege ist, um zur künstlerischen Beherrschung des Eindruckes einer Landschaft zu gelangen, erhärtet vor allem die Photographie in natürlichen Farben, die namentlich eine auffallend ähnliche Formengebung aufweist.

Aus allem diesem ergibt sich eine vollkommen verschiedene Grundlage der modernen Malerei und als ein Hauptverlangen die Herrschaft des Malers über das Licht, nicht über die willkürlich-materielle Farbe der Alten oder über die poetisierende, scharf bestimmte Linie und die konventionelle Einzelbildung. Überall schimmert und strahlt, gleißt und glüht das Sonnengold durch die feine Atmosphäre, die trüben Medien Leonardo da Vincis hindurch, umschmeichelt, mildert, verzehrt die sorgfältig und ornamental konturierte Form, läßt die Materie ihrer Eigenart nach frei werden; es nimmt den Schatten die Schwere, und mindert damit ihre modellierende, formbildende, kontrastierende Kraft. Und dies Gleiten, dies Aufleuchten, dies Strahlen des Sonnenscheines schreitet fort von Sekunde zu Sekunde, keine Macht der Erde kann es halten oder wiederkommen lassen nach Wunsch und Gefallen, da heißt es schnell handeln, im Augenblick die so unsagbar mannigfaltig und fein nuancierten Lichtwerte festhalten, nach ihren vorwiegend wichtigen malerischen Eindrücken, nach der Impression, die das Malerauge erhalten hat, schildern. Da ist tatsächlich in vielen Fällen keine Zeit und keine Möglichkeit mehr von der „begrifflichen" Form zu geben, als die maßgebenden Elemente für einen richtigen Raum- und Formeindruck. Die Linie, der Träger der Form, hat nicht mehr Zeit, sich an dem wohllautenden Schwunge, den die Früheren in ihre repräsentativen Gebilde legten, behaglich zu erfreuen; sie ist nüchtern geworden, ungeheuer sachlich. Mit anderen

Abb. 344. Sommermorgen. Gemälde von Walter Leistikow. (Siehe Seite 562.)

Worten: Einem Mehr an Lichtwerten in der modernen Malerei steht ein Weniger an Formwerten gegenüber, anstatt des plastischen Seins geben wir den malerischen Schein. Die modernen Bilder sind nach der Seite der Freilichtmalerei weit reicher, weit durchgebildeter, weit naturwahrer, als die der Alten, sind nach dieser Seite hin durchgeführte Gemälde —, entbehren aber nach der Seite der Formbehandlung der exakten Durch- und Ausführung, sind nach dieser Seite nicht selten skizzenhaft; ja, man kann mit einem gewissen Rechte sagen, unsere moderne Malerei steht als Skizze am höchsten. Auch deshalb, weil die Freilichtmalerei trotz aller großer Vorzüge nach der Seite der Tonmalerei ein Manko übrig läßt. (Meister der Farbe 1906.)

Die Helligkeit des Lichtes ist eben im Freien weit größer als selbst in einem von klarer Sonne durchleuchteten, jedoch überall umschlossenen Raum. Dies hellste Licht im Freien zehrt aber selbst in unseren Breitegraden, und je südlicher man kommt, um so stärker, die feinen vermittelnden, zart ausmodellierenden Töne auch. Der Freilichtmaler muß also, um mit seinen beschränkten Malmitteln den Lichteindruck, den er im Freien erhält, seinen bedeutsamsten Wirkungen nach festhalten zu können, Kontraste im Licht bieten und verminderte Einzelbehandlung zugestehen. Der moderne Maler kann dies allerdings um so eher, als er sich sagen darf, eine neue reiche Welt an Lichtwerten entdeckt, das Auge zu einer neuen Empfänglichkeit für intimste Reize der lichttragenden Atmosphäre erzogen, an Unmittelbarkeit der Schilderung gewonnen zu haben. Ein künstlerisches Ausdrucksmittel für eine Zeit, der nichts so verhaßt ist, wie träges Herumbasteln, die die frische Tat so hoch einschätzt, einer Gegenwart, in der die germanische Sehnsucht nach Persönlichkeitsgehalt stark entwickelt ist. Und wegen jener Skizzenhaftigkeit ist es noch ganz und gar nicht gerechtfertigt zu sagen, daß die modernen Bilder im eigentlichen Sinne unfertig seien. Der sorgfältig auszeichnende und ausmalende Realismus der Oberfläche kann jedenfalls dieselbe Gefahr laufen; denn es kommt nur auf den Realismus des Charakters an. Dieser echte und vor allem anderen zu fordernde Wirklichkeitszug eines Kunstwerkes, dies tiefe Erfassen eines Stückchen Lebens hängt aber keineswegs in erster Linie von der linearen Genauigkeit ab, mit der die Einzelheiten geschildert sind, sondern vor allem und vorwiegend von der Sicherheit, mit der die wesentlichen, Form und Charakter bestimmenden Besonderheiten erfaßt und dargestellt werden. Auch ist es durchaus falsch zu sagen, der modernen Malerei fehle die Zeichnung, die Linie. Sie besitzt diese an sich ebenso gut wie die frühere Epoche. Allerdings verwenden unsere Maler nicht mehr den eleganten Linienschwung der alten Stilisten, sondern sachlich bestimmt zeichnen sie mit dem Pinsel, etwa wie Rembrandt mit der Radiernadel. Ein Degas ist Beweis genug und die nicht von jeder Pose freie Kontur in den Wandmalereien eines Puvis de Chavannes kein Gegenbeweis.

Stets wird bei dem Modernen die Linie aus der Malfläche entwickelt. Entsteht also einmal eine scharfe Kontur, so wird sie aus verschiedenartiger Behandlung der Tonwerte, nicht aus kontrastierenden Farbenmassen gewonnen. Wie stark auf derartigen malerischen Anschauungen die Zeichnung unserer Tage beruht, beweisen am besten unsere „Zeichner", deren Technik unverkennbar dem Pinsel verdankt wird. Überall erstreben die modernen Maler mittels ihrer Technik die größte Vereinfachung der maßgebenden sinnlichen Wirkungen und die gefühlsmäßig überzeugendste Schilderung.

Unsere gegenwärtige Malerei steht also neuen eigenartigen malerischen Aufgaben gegenüber. Sie darf gerechterweise mit keiner anderen Epoche, z. B. der Renaissance, abschätzend verglichen werden. Die Frührenaissance diesseits wie jenseits der Alpen verfolgte Formprobleme, das Cinquecento Form- und dekorative Farbenprobleme, das siebzehnte Jahrhundert Raum- und Lichtfragen, die zu einem Teil das Gebiet des Dekorativen bereits verließen, und unsere schaffende Stunde versucht das durch die Atmosphäre zerlegte farbenreiche Sonnenlicht in freier Arbeit vor Gottes weiter Natur malerisch zu bewältigen, und damit ein neues künstlerisches Ausdrucksmittel für die Aufgabe, den ganzen Reichtum, den die weite Welt in sich birgt, künstlerisch zu bewältigen.

Der erste Maler, der diese in Frankreich vorbereitete neue malerische Anschauung, die sogenannte Freilichtmalerei, den Impressionismus, die Erhaschung des Eindrucks, wie er sich als solchen gibt, die Malerei der Atmosphäre, der farbigen Schatten in Deutschland verbreitete, war Max Liebermann. (Abb. 343.)

Er selbst sagt von seiner Kunst: Nicht das sogenannte Malerische ist's, was ich suche, sondern die Natur in ihrer Einfachheit und Größe aufzufassen, das Einfachste und Schwerste. Tatsächlich ging Liebermann aber nicht in erster Linie von der Natur aus, sondern von großen Meistern, deren Wegen er verständnisvoll folgte und unter deren Leitung er schließlich auch zu dem ursprünglichen Objekte, der Natur, gelangte. Mit Geschmack und Verständnis schuf Liebermann dann eigne Arbeiten.

Wir können unter den modernen Landschaftern mehrere Richtungen besonders betonen: die eine geht auf ein Stilisieren der Formen aus, die andere auf ein Stilisieren von Luft und Licht, von Farbe und Atmosphäre. Für die erste Weise möchte Walter Leistikow (Abb. 344) eine bezeichnende Persönlichkeit sein, für die zweite etwa Hans Herrmann,

Abb. 345. Blütenphantasie. Gemälde von Ludwig v. Hofmann. (Siehe Seite 564.)

die Worpsweder und ähnliche Meister. Außerdem kennen wir eine Landschaft, die dem Künstler vornehmlich der Träger eines seelischen Gehalts geworden ist; mit Mitteln der Natur spricht er aus, was ihm Herz und Sinn erfüllt. Ein solcher Träumer ist etwa Ludwig von Hofmann. (Abb. 345.)

Die Innenausstattung der Wohnhäuser nicht nur, sondern auch die der öffentlichen Gebäude geht überall darauf hin, ihr einen sinnentsprechenden Charakter zu verleihen. Zunächst wird dies für die Gestaltung des Raumes verlangt. Überall sollen die den jeweiligen Zwecken, Absichten entsprechenden Abmessungen gewählt, überall die Räume richtig und geschickt begrenzt und wiederum auch geöffnet werden. Der strenge Rhythmus im Innenbau, die Proportionierung, das Ebenmaß der Glieder, die Reihung gleicher Teile der Einheit in Form und Farbe sind von neuem wichtige Gesichtspunkte geworden. Das Natürliche, Trauliche, Wohnliche und zugleich Vernünftige verlangt vorab Beachtung.

Nach außen hin wird sich dies darin zeigen, daß die Fenster und Balkontüren einzig dem tatsächlichen Bedürfnis nach eingeschnitten werden, um als zweckdienlich, als Licht- und Luftgeber dienen zu können. Auch die Form des einzelnen Fensters vermag sehr bestimmend für den gesamten Raumeindruck zu werden. Ein sehr breites und hoch eingebrochenes Fenster kann, um ein Beispiel zu geben, einem Raum zwar eine gewisse Abgeschlossenheit und Intimität, aber auch leicht etwas Beengtes verleihen, während auf den Boden herabreichende, hohe Fenster dem Raume in demselben Maße eine heitere Vornehmheit schenken.

Von besonderer Wichtigkeit wird aber stets die Belebung der raumabschließenden Teile der Zimmer sein, der Wände, der Decken und Böden. Hier wird die Form wie die Farbe, Verteilung der Fläche und Linie, die ausschlaggebende Kraft besitzen. Denn eine gute Lösung dieser Aufgabe kann eine mangelhafte Raumform bessern, und eine schlechte einen vortrefflichen Raum in seiner Wirkung ernstlich beeinträchtigen.

In unserer Zeit wird, so spricht Heinrich van de Velde seine bahnbrechenden Ansichten aus, der Anspruch an eine Zier erhoben, die dem Zustande unserer Seele entspricht, nach den Bedingungen unseres gewöhnlichen Lebens oder nach den entsprechenden Teilen unserer Wohnungen. Denn alle unsere Kräfte wehren sich dagegen, in einem Raume zu lachen, der durch seine Langeweile tötet; Gedanken der Ewigkeit zu nähren oder zu vertiefen in einer Umgebung, welche die Frivolität verherrlicht, um so weniger, als wir nicht vergessen dürfen, daß der Dekor unserer Gemächer, unserer Wohnung uns beeinflußt; denn wir alle unterliegen einer andauernden Suggestion. Deshalb muß der eine und unverbrüchliche Gedanke sein, der an die Mauern unserer Zimmer geschrieben zu sein scheint, und der in der Anlage unseres Mobiliars sich dokumentiert, uns vor jeder Verletzung unseres Empfindens zu behüten und unserem Leben die innere Heiterkeit zu bewahren.

Von wesentlicher Bedeutung ist hier natürlich die Bekleidung der Wände, die Tapete, denn ein jeder Wandbehang wirkt gleichermaßen raumabschließend wie raumbildend und -schmückend.

Die Tapete darf niemals, legt Max Osborn eingehend dar, durch kräftiges Licht- und Schattenspiel die Wirkung der Architektur nachahmen wollen, sondern sie muß freischöpferisch neue, eigene Motive für den Flächenschmuck erfinden. Ein Gedanke, der eigentlich erst am Ende des 19. Jahrhunderts, und zwar in Deutschland unter dem Einflusse Englands, gedacht ist. Aber die Erhebung der Tapete zu voller Selbständigkeit hat gerade durch die Künstlerkreise, die heute durchaus bestimmend in das Innenleben des Hauses hineingreifen, durch die Maler, eine gewisse Gefahr gebracht, insofern als durch diesen unbeweglichen, bestimmt sich äußernden Wandschmuck die Gemälde auf den Wänden litten. Eine zweite Gefährdung des beabsichtigten künstlerischen Eindruckes lag in der einseitigen Verwendung der Linie, die eine Übertreibung des Maßstabes bringen mußte, weil sie an sich wenig eindrucksfähig ist. Nicht minder war durch die zu konsequent durchgeführte Stilisierung von Pflanzen, Tieren eine Schädigung des künstlerischen Eindruckes überhaupt zu gewärtigen, als das Ganze dann leicht als „Kalligraphie", zu schemenhaft unfertig, unruhig oder stümperhaft wirkte. Einer der Führer ist Otto Eckmann, der die Rückkehr zur Natur unter Anlehnung an die Japaner predigte, deren stilistische Prinzipien studiert hatte. Er zeigte, daß im Reiche der Botanik nicht nur der Akanthus, sondern auch jedes fürstliche wie proletarische Mitglied der deutschen und exotischen Blumenwelt bei richtiger Behandlung dekorativ verwendbar ist: die schlanke Lilie, die von der Mutter Natur selbst schon stilisiert zu sein scheint, und die exzentrische Orchidee ebenso gut wie Clematis und Krokus, wie Alpenveilchen und Margueriten, Farrenkräuter und Kastanienblätter, Kornblumen

und Lauchblüten und sonst allerlei höchst „gemeine" Moose und Algen. Das Unwesentliche wird nach japanischem Muster ausgeschaltet, und allein die entscheidenden Linien, Formen und Flächen werden übernommen. Und ebenso ergeht es den zoologischen Motiven, die Eckmann zuläßt. Die stolze Majestät des Schwans, dessen geschwungene Linien so wundervoll ornamental wirken, hat er bereits in den Holzschnitten gern benutzt. Nun kehrt die schöne Gestalt des königlichen Tieres allenthalben wieder, in feierlicher Ruhe und in zorniger Erregung, still durch die Fluten eines Sees dahingleitend oder mit ausgebreiteten Flügeln über die Wasserfläche schwebend. Überschlanke Flamingos kommen hinzu mit der grotesken Grazie ihrer langen Hälse und Beine. Der gravitätische Pelikan meldet sich zum Wort, und die eitle Pracht der Pfauen gibt mannigfache Anregungen. Hier hockt ein Frosch, und dort fliegen, sitzen, kriechen leichtbeschwingte Schmetterlinge. Das ganze Reich der Natur wird mobil gemacht, und Eckmann setzt einen Stolz darein, immer neue Provinzen diesen Zwecken zu erobern. Er geht hier viel weiter, als die Engländer je gegangen sind. In seiner frisch zugreifenden Keckheit, die jedoch ein natürlicher Takt vor Extravaganzen bewahrt, ist er munterer, beweglicher, mannigfaltiger als sie, und sucht bewußt auf diesem Wege die Lehren des deutschesten Kunststils der Vergangenheit, der Gotik, die mit allumfassender Liebe die heimische Flora und Fauna aufnahm, in modernem Sinne neu zu beleben. Charakteristisch für des Künstlers Art ist dabei die schmiegsam-graziöse Schlankheit des Aufbaus im einzelnen Ornament wie im komplizierten dekorativen Gebilde. An dem Biegen und Beugen, dem Neigen und Grüßen der Linien, an dem harmonischen Rhythmus der Konturen erkennen wir seine Handschrift unter Hunderten heraus.

Die jüngste Richtung geht darauf aus, zarte, helle, dämmernde Farben mit kleinen Mustern im „Biedermeiergeschmack" zu wählen und etwa zwanzig Zentimeter zwischen Tapete und Decke weiß streichen zu lassen. Dadurch wird die Höhe des Zimmers in etwas gemindert, die Behaglichkeit aber erhöht.

Die Decke erhält eine immer einfachere Anordnung, die Belebung der Fläche wird dem linearen Ornament, dem reinen Weiß und spärlich angewandten Gold überlassen.

Die Türen und Fenster werden ebenfalls einfach weiß gehalten und mit einfachen, aus der Holzfaser entwickelten, linearen Ziermotiven versehen.

Hier sei der Kunstglasverzierungen gedacht, die nach langen Jahrhunderten wieder für die Raumwirkung wichtig werden; aber jetzt in erster Linie für Profangebäude, nicht für Kirchen.

Im allgemeinen begnügt man sich auch heute wieder mit dem Auftrag von Schwarzlot und Silbergelb, um im übrigen das farbige Glas wirken zu lassen und die Emailfarben nur für Einzelheiten auszunützen. Hin und wieder suchen die Glasmaler auch die farbigen Überfanggläser auszuätzen und die blanken Teile mit Emailfarben zu bemalen.

Zu diesen älteren Mitteln oder doch ihnen verwandten tritt das moderne Opaleszent- und Phantasieglas, das von großer dekorativer Wirkung ist. Es eignet sich vorab für ornamentale und landschaftliche Vorwürfe, in denen die bestimmende Linie stilbildend waltet, die stilisierte Masse, den Raum und die Komposition beherrscht. Das malerisch vertiefte Glasbild wird als der Technik zuwider gemieden. Man hat durch die Farbenreize des Opaleszentglases die Möglichkeit erhalten, größere Stücke Glas, umfangreichere Farbenmassen miteinander zu verbinden; andererseits mußte man eben wegen der Vergrößerung des Maßstabes auf das intimere Behandeln der Einzelheiten verzichten, sich auf eine Stilisierung nach bezeichnenden Linien und Maßen beschränken. Die Glasgemälde dieser Art fügen sich deshalb vorzüglich den Raumformen ein, für die sie geschaffen sind, etwa für Eintrittshallen, Treppenhäuser, Erkerbauten und ähnliche Anlagen.

Ob das moderne Plakat, das den betonten und an sich besonders ausdrucksvoll hervorgehobenen starken Umriß und das Übereinandersetzen ungebrochener leuchtender Farbenflächen als stilbildenden Grundsatz betont, eingewirkt hat, mag dahingestellt bleiben, ohne die Möglichkeit leugnen zu wollen.

Allgemein gesprochen, geht in der lebenden Stunde stärker als vor etwa zwanzig Jahren der Wunsch hindurch, die persönliche Stimmung tatsächlich herrschen zu lassen. Überall gilt es, nach künstlerischem Ausdruck für unser geistiges Ringen, für unsere heutigen Lebensbedingungen zu streben. Einer der bedeutendsten Künstler, Hans Christiansen, sagt klar heraus: Wir leben in einer Zeit, wo das Persönliche in der Kunst immer mehr die Oberhand bekommt; trotz aller Mahnungen, am Alten festzuhalten, bricht sich der neue Stil des Individualismus immer mehr Bahn; immer mehr Einsichtige wenden

sich dem Wege zu, der vorwärts und aufwärts führt. Man braucht nur die große Anzahl Kunstzeitschriften durchzublättern, um zu sehen, wie stark die Vorwärtsbewegung die Künstlerkreise ergriffen hat, und nicht nur diese, auch die Zahl des bestellenden und kaufenden Publikums wächst von Tag zu Tag; die anfängliche Scheu vor künstlerischen Kraftausdrücken ist einem allmählichen Einsehen und schließlich der Überzeugung gewichen, einer ernsten, bedeutsamen Umwandlung des Geschmackes, einem zeitgemäßen Kulturausdruck gegenüber zu stehen. Gehört doch außer der Einsicht, daß unsere auf allen anderen Gebieten so selbständige Zeit auch ihre eigene Kunst haben muß, nur ein bißchen guter Wille dazu, um auch die stärksten persönlichen Ausdrücke in derselben zu begreifen und zu schätzen. Und starke, persönliche Ausdrücke gebrauchen wir, um eine große, starke Kunst zu haben, eine Kunst, die noch nach Jahrhunderten sich ihrer Existenz nicht zu schämen braucht. Ob alles so gut ist, was wir heute im Trubel des Vorwärtsstrebens und des Ringens nach Selbständigkeit machen, daß es in späterer Zeit als ein Dokument heutiger Kunst angesehen werden kann, darüber können wir selbst nicht entscheiden; die Frage soll uns aber nicht hindern, in jugendlicher Frische, mit vollster Kraft und stärkstem Selbstbewußtsein unsere Farben und Formen in die Welt hinauszusenden, in der Hoffnung, teilgenommen zu haben am Vorwärtsstreben der Menschheit, ja, vielleicht eine nützliche Stufe auf der großen Stufe der Kultur gewesen zu sein, die zum Allerhöchsten, zur Schönheit hinaufführt. (Deutsche Kunst 7/8.)

Die Entwickelung ist im allgemeinen dahin gegangen, daß die Ästhetik aus ihrer maßgebenden Stellung verdrängt und die Wissenschaft von den Zweckbegriffen, von den Stoffen und ihrer Verwendbarkeit, von der Sparsamkeit der Mittel und von dem Wesen der tüchtigen und ehrlichen Arbeit an ihren Platz getreten ist. Das Hausgerät des einzelnen soll wieder ein Spiegel seiner besonderen Natur, seiner Gedanken und Stimmungen sein.

Betrachten wir den wichtigsten Teil der inneren Ausstattung, das Mobiliar, so haben wir als maßgebendsten Gesichtspunkt das Konstruktive, die Herleitung aller künstlerischen Erwägungen aus den technischen Vorbedingungen festzustellen. Man baut jetzt wieder aus Brettern und Pfosten die Möbel auf, verziert sie mit der reinen Linie, die an sich nichts bedeutet. (Abb. 346.) Maßgebend waren hier die Belgier, allen voran van de Velde, die in ihrer Neigung zum Abstrakten die Erweckung äußerer Ideenassoziationen, die mit dem dekorativen Zweck an sich nichts zu tun haben, streng verpönen. Die übermäßig stark betonte Linie, die den Jugendstil beherrschte, vernichtete übrigens teilweise gerade die Forderung der Materialgerechtigkeit. Auch in diesem Falle waren neben den Engländern die Japaner von erheblicher Einwirkung. Man stellte besonders in der Verteilung der Flächen und Fächer, in der Asymetrie, in der Kraft der raumbildenden Linie die Künstler des östlichen Inselreiches als erstrebenswertes Vorbild hin. Man übersah aber dabei nicht selten, daß nur der Dekor ein neuer, und die Form die alte, besonders die gotische geblieben war, sofern man nicht gewaltsam neue, durch die neuzeitliche Technik ermöglichte Bildungen schuf, die oft wenig den Aufgaben gerecht wurden und unbehaglich und kapriziös raumverschwenderisch aufgebaut waren. Wertvoll war das überall stark herrschende Verlangen nach echten Materialien, ohne daß man deshalb den Kunstwert mit dem Stoffwert verwechselte. Man bevorzugt schweres Holz mit starkem Kern und will jetzt breit hingestellte, wuchtige Pfosten zwischen die Bretter gespannt sehen. Hierzu war besonders das ausländische Holz, wie Mahagoni, geeignet, das dem breiten, rahmenlosen Kastenmöbel gut entspricht. Diese neuen wuchtigen Möbel lassen überall das Streben nach Individualität stark hervortreten. Hier ist von englischen Vorbildern keine Spur mehr. Die Engländer bevorzugen leichte Möbel auf Rädern. Der Deutsche baut, z. B. nicht ohne Anklänge an das Mittelalter, seine Schränke von urkräftiger Art; aber das moderne Möbel kennt allerdings zu wenig die kontrastierende, plastische Behandlungsweise für die Oberflächen der Materialien. Das Rauhe und Krause, die harte Linie usw. treten oft auch gegeneinander; es ist alles oft nur glatt und alles oft nur gerade. Selbst die Farbenkontraste wirken nicht selten zu weich, zu zart in der Gegenüberstellung.

Abb. 346. Diele von Patriz Huber. (Siehe Seite 566.)

Das Ornament sollte und mußte natürlich auch neue Wege gehen. Das Ornament durfte vor allem nicht wieder ein Prunk sein, sondern hatte etwas auszusagen, sollte Gleichnis sein und Symbol. Aber dabei trat eben sehr hindernd in den Weg, daß die wenigsten Ornamente der Struktur des Holzes wirklich entsprachen. Allmählich wandelte sich dies Bild, und der alte Biedermeierstil, mit leichten Anlehnungen an den der Empirezeit, trat in verjüngter Form die Herrschaft an.

Es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß unsere modernsten Künstler hier Arbeiten geliefert haben, die an Bequemlichkeit und praktischer Einrichtung, an geschmackvoller Holzfarbenverwertung ihres Gleichen suchen dürfen — aber mit Originalität sind sie nicht sehr beschenkt,

so daß wir von einer direkt neuen Kunstweise nicht reden dürfen. Immerhin entspricht dieser Hausrat unseren Lebensgewohnheiten. (Abb. 347.) Aber für die deutsche Luxuskunst ist noch immer nichts vorhanden, das sich den besten Nachahmungen der alten Zeiten an die Seite stellen kann. Wie uns dies Mobiliar du pauvre gefallen, schließt Leisching sehr berechtigterweise seine Betrachtung ab.

In der Erkenntnis, daß der Kunstwert des kunstgewerblichen Erzeugnisses sich dem großen künstlerischen Ganzen, als das sich jeder Wohnraum darstellt, unter- und einzuordnen hat, wandte man auch dem Bodenbelag, also dem Teppich, eine sehr eingehende Aufmerksamkeit zu.

Deshalb wird von den Modernen auch der orientalische Teppich bekämpft, da ihm der persönliche Charakter im Verhältnis zu der Gesamtausstattung fehlt. Auch hier drängt alles nach Vereinfachung und Anpassung an die wirklichen Bedürfnisse. (Abb. 348.) Man sucht bestimmte Farben zu arrangieren wie etwa Silbergrau und Blau. Eckmann, der mit Recht zu den Bahnbrechern zählende Kunstgewerbler, hat sich eingehend über den Charakter des modernen Teppiches, deren er so viele entworfen hat, ausgelassen. Nach seiner Ansicht soll der Fußteppich den betreffenden Raum schmücken, sich in jedem Stück maßvoll der Erscheinung des Ganzen einfügen, ja sich unterordnen, ohne jedoch seinen schmückenden Charakter einzubüßen. Der Teppich muß in unsern modernen Räumen derartig bezeichnet werden, daß der Rhythmus einer bewegten Linie in der Mitte des Teppichs nach dessen rechtwinkligem Rande hin in abnehmender Lebhaftigkeit ausklingt, damit das Auge nicht schroff von dem Gegensatze der geraden Kante des ganzen Stückes und der weichen Bewegung des Ornaments berührt wird; denn der Teppich muß in sich abgeschlossen bleiben, weil sonst seine Verwendbarkeit eine zu beschränkte ist. Der Teppich muß auf jeden körperlich wirkenden Dekor verzichten, es soll eine Fläche verziert werden, deshalb ist von jedem Vor und Zurück abzusehen, um in jedem darüber Hinschreitenden das Gefühl zu unterdrücken, als ob er sich in den plastischen Ranken verfange. In koloristischer Hinsicht haben wir unserm gemäßigten Klima und seinen Farbenwerten Rechnung zu tragen.

Die modernste Richtung, der Jugendstil, will allen vegetabilen Zierat meiden, ein oft gedankenloses Kräuseln und müde Linienspiele und nüchternste Zweckformen als oberstes Ziel hinstellen. In der Gedankenlosigkeit liegt ernste Gefahr, die unrettbar zur Manier führen muß. Dagegen treten die Künstler allmählich auf und suchen zu beweisen, daß die moderne dekorative Kunst eine echt künstlerische Kraft in sich besitze, indem sie mit eigener schöpferischer Kraft die Pflanze im rechten Wortsinne zu stilisieren befähigt sei.

Otto Eckmann war es, der zuerst das Pflanzenreich unserer Heimat für Flachmuster, für den Buchschmuck, für einzelne Gerätformen heranzog. Die reiche Nachfolge, die er fand, hat unserer Kunst ein neues, eindringliches Studium der Pflanzenwelt gebracht.

Einerseits suchte man nun diese Aufgabe durch eine fast wissenschaftlich genaue Auffassung zu lösen, anderseits durch flotte impressionistisch-dekorative Naturstudien, die unstreitig den koloristischen Sinn beleben, die großen farbigen Reize der Pflanze empfinden machen. Allerdings liegt hier die Gefahr sehr nahe, auf stark wirkende Zufallseffekte zu unbestimmten Bildungen den Ton zu legen. Das Bestreben, die heimischen Pflanzen heranzuziehen, läßt den scharfen, unvoreingenommenen Blick unserer modernen Meister wie auch die erfreulich starke nationale Tendenz wahrnehmen. Durch dies innere Verwachsensein mit der Heimat wird der entwerfende Künstler mehr als je in den Stand gesetzt, sich den Bedürfnissen des jeweiligen Kunstwerkes anzupassen.

Die Webereien unserer Zeit gehen weiterhin auf Wiederbelebung aller Farbenfreudigkeit aus. Die in der Schule für Kunstweberei zu Scherrebek gefertigten Teppiche sind aus reiner Schafwolle, die in eigener Spinnerei gesponnen und ausschließlich mit Pflanzenfarben in eigener Färberei gefärbt sind.

Die Farben behalten also die tiefe volle Farbe, trotz jeder Belichtung. Die Herstellung erfolgt auf dem alten senkrechten Webstuhl allein durch die Hand der Weberin, die der Zeichnung des Künstlers folgt. Ein Teppichmärchen wird beschrieben: auf der duftig hellgrauen Grundstimmung einer mattgrünen Wiese mit gelben Blumen führen halbverschleierte Mädchen an Kränzen aus Himmelschlüsseln einen Schecken, auf dem eine Frauengestalt reitet; die Gewänder sind rosa und blaugelb geblümt; die Bordüre braun grundiert. Überall geht die Tendenz auf große farbige Massen und starke Linienwirkungen aus. (Schul-Prospekt.)

Von den neuzeitlichen Beleuchtungskörpern wird der elektrische Glaskronleuchter, der heute als der vornehmste gilt, unsere Aufmerksamkeit stark auf sich ziehen. Denn auf diesem Gebiete hat die moderne Glasfabrikation mit und ohne Verbindung von Metall wirklich mustergültige Arbeiten geliefert, die sowohl dem besonderen Beleuchtungsmittel, der Birne mit dem Kohlenfädchen als Leiter des elektrischen Stromes, gerecht werden, als auch dem Materiale selbst, dem Glase, alle in Betracht kommenden, wirksamen Eigenschaften abgelauscht haben.

Abb. 347. Speisezimmer von Joseph Maria Olbrich. (Siehe Seite 568.)

Die Glasindustrie steht überhaupt, im Kristallglasstil wie im Glasstil, auf einer recht bedeutenden Höhe.

Als besonders charakteristisch für das moderne Glas darf in der Zeichnung die zierliche Eleganz nach venetianischen Grundsätzen bei Betonung der dünnen Stengel gelten, die besonders in reinem Glasstil sehr interessante, aber auch recht zerbrechliche Werke geliefert hat. Als bezeichnend für die Erscheinungsform kann man sagen, daß von der größten Wichtigkeit die Kombination der Techniken an einem Stücke ist, die den alten Zeiten im allgemeinen fremd geblieben, erst seit der Biedermeierzeit, aber in nicht sonderlich glücklicher Gestalt auftritt, und ein Charakteristikum der nächsten Zeit bilden dürfte. Schnitt und Vergoldung einerseits, sowie Malerei und Vergoldung andererseits waren längst verbündet; warum kann man nicht, erhob sich die Frage, Malerei und Schnitt — natürlich in gewissen Grenzen — öfter miteinander zusammenbringen? Gewiß, nur möge man sich vor naheliegenden Häufungen hüten. — Auch die Errungenschaften der Chemie, wie die Glasfärbung, Lüstrierung, Irisierung, lassen sich im gewissen Sinne ganz gut heranziehen; namentlich die letztere, z. B. als Perlmutterglas — innen irisiert, außen matt geätzt — gibt in Verbindung mit diskretem Schnitt und Vergoldung sowie mit Translucidemail gute Effekte.

Mit dem Translucidemail ist der modernen Glasdekoration ein Mittel an die Hand gegeben, das auf Kristall oder auf mattem oder foliiertem Grunde, selbst in beschränktem Maße auf Farbenglas die schönsten, vielfach ganz neuen Wirkungen ermöglicht. Noch wirksamer sind die modernen Metallreflexwirkungen. (Pazaurek.)

Die ersten Versuche von irisierenden Gläsern wurden 1873 in der ungarischen Abteilung der Wiener Weltausstellung als Kristallgläser mit regenbogenfarben-schillernder Oberfläche aus der Glashütte von Zahn in Zlatno ausgestellt. Bei der damals beliebten Methode blieb dem Glase eine seiner wichtigsten Eigentümlichkeiten, die Durchsichtigkeit. Erst Ch. L. Tiffany, dessen Versuche bis in das Jahr 1872 zurückgehen, brach mit dieser Auffassung. Von leichtem

Muschelfarbenschimmer, urteilt Pazaurek in seinem Buche über die modernen Gläser, und dem Irisglanz antiker Ausgrabungen angefangen, gibt es da die ganze Stufenleiter von Metallreflexwirkungen bis zur höchsten Steigerung, vergleichbar einer im Feuer angelaufenen Stahlklinge, einem im Sonnenschein glitzernden Rosenblattkäfer oder einer Auswahl der leuchtendsten Kolibrifedern.

Lüster ist heute in der Glasindustrie wie in der Keramik ein Haupttrumpf. Daß der herrliche Glanz der Tiffanygläser das große Publikum im ersten Moment geradezu verblüfft hat, wird man begreiflich finden. Aber je mehr die Richtung überhand nimmt, um so dringlicher wird die Frage, ob die Lüsterwirkungen dem Glascharakter vollständig entsprechen, und ob wir es nicht vielmehr im Grunde genommen mit einer Materialwidrigkeit zu tun haben, die Effekte eines ganz anderen Gebietes, nämlich des Bereiches der Metalle, unrechtmäßig herübernimmt. Ganz zweifellos geht ja doch einer der herrlichsten Vorzüge des Glases, nämlich seine Durchsichtigkeit, vollständig verloren, da alle Lüstergläser — mit Ausnahme der kleinen Rubingruppe — im durchfallenden Lichte ganz unansehnlich gelb-bräunlich oder grau-bläulich aussehen.

Dies hat z. B. Tiffany offenbar bereits selbst herausgefühlt, und er bemühte sich auf der Pariser Weltausstellung nicht ganz ohne Erfolg, aus der Not eine Tugend zu machen und Lüsterwirkungen im auffallenden Lichte mit Transparenzwirkungen im durchscheinenden Lichte zu kombinieren. Aber betrachten wir diese Lampenschirme nur näher oder die Libellen, den Scarabäus als Lichtblenden, so merken wir die große Anstrengung, die sie doch nicht bewältigen können, obwohl sie sich redliche Mühe geben, zwei Herren zugleich zu dienen. Entweder ist die Lüsterwirkung auf Kosten der Transparenz erreicht, oder die Durchsichtigkeit drängt den Lüster zurück; ganz glücklich fällt dieser Kompromiß nie aus. Um den Effekt der Lüstergläser zu erhöhen, werden sie gern mit Silber montiert. Es ist die Frage, ob dadurch der eigentliche Glascharakter nicht nochmals alteriert wird. (Pazaurek.)

Daneben tritt das Galléglas, das in Deutschland nur in geringwertigeren Arbeiten geliefert wird.

Gallé in Nancy wurde angeregt durch die chinesischen Tabakfläschchen aus mehrfachem geschnittenem Überfangglas. Aber er hielt sich durchaus von jeder Nachahmung fern, studierte und wählte mit feinem Geschmack aus der heimischen Natur die Blumen oder Schmetterlinge, Libellen, kleinen Vögel aus und schnitt diese als Einzelformen aus farbigen Überfanggläsern aus. Gallé hat überall, in Frankreich, in Belgien, Deutschland, Österreich, Amerika Schule gemacht, steht aber in der echt künstlerischen Durchbildung der Werke unerreicht da.

In Deutschland entwickelte sich unter dem Einflusse Frankreichs auch das Steinzeug und die Lüsterfayenz. Dadurch, daß berufene Künstler sich der Keramik annahmen, wurde ihr trotzdem eine besondere Eigenart zuteil.

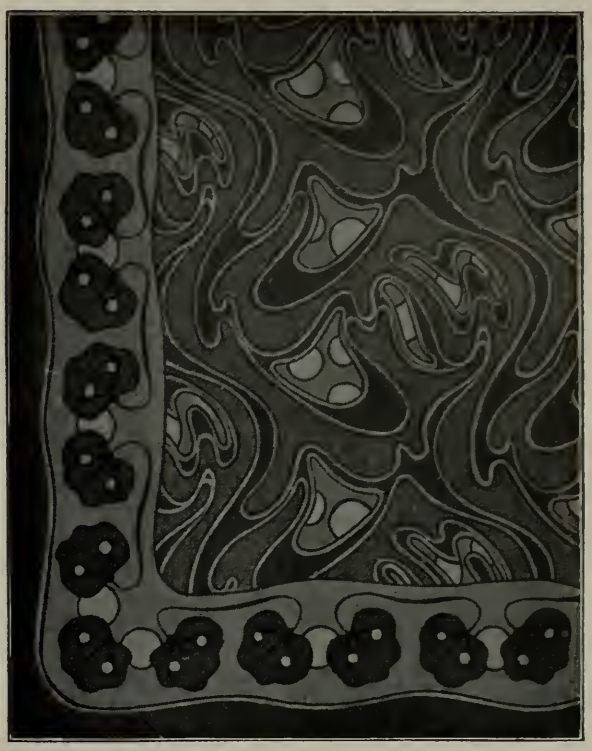
Es wurden, wie von der Familie von Heider in Schongau, die Steingutwaren mit geflammten und geflossenen Glasuren geliefert; auch modellierte Ornamente mit geflammten Glasuren, Lüsterarbeiten mit Reliefdekor, Vasen mit Tierfiguren ausgestattet, wie Tierköpfe geformt, stellten verschiedene Fabriken her. Karl Kornkas hat auch in einem etwas weicheren Material als Steinzeug dekorative Skulpturen geformt, die als beachtenswerte Leistungen polychromer Plastik, bei denen ein geschickt abgestufter Lüsterdekor die farbigen Glasuren vertritt, bewertet werden. Seine vor zwei Jahren in Paris ausgestellten Werke, ein Christuskopf und ein ausdrucksvolles Medusenhaupt auf Rundplatte, eine als Johannes bezeichnete porträtartige und lebensvolle Büste eines Knaben, in den Gewandpartien glänzend, in den nackten Teilen matter lüstriert, sind beachtenswert. (Borrmann.) Auch Lüsterglasuren im Scharfeuerbrande auf den Steinzeugscherben sind bei uns, besonders in Bunzlau, erfunden, wobei unter Einwirkung des Feuers die Glasuren verschiedenartige Färbungen erhalten.

Neuerdings hat man auch für Trinkgefäße, Bierhumpen, Kannen, Terrinen in Anknüpfung an alten deutschen Brauch wieder das Steinzeug herangezogen, so daß die Keramik von neuem einen breiteren Boden im Volke gewonnen hat.

Wie überall hat die Bauernkunst auch in der Keramik ihren Einfluß auf das höher stehende Kunstgewerbe bewiesen. Die Technik arbeitet mit den einfachsten Mitteln. Sie benutzt den gemeinen rot brennenden Töpferton. Besonders beliebt ist ein Verfahren, das darin besteht, den Tonscherben mit einem deckenden Anguß aus weißbrennender Tonerde zu überziehen, in den dann das Muster eingerissen wird. Einzelne Flächenteile werden grün, gelb oder mangan-violett getönt, mit der Gießbüchse wird dann weiter dekoriert.

Für diese auf der Bauerntöpferei beruhende Keramik hat Theo Schmuz-Baudiß eine besonders interessante Anordnung des Dekor gefunden. Er erläutert das Verfahren mit den Worten:

Teppichentwurf von Schlechter.



Teppichentwurf von Moser.

Abb. 348. Moderne Teppiche von J. Backhausen & Sohn in Wien. (Siehe Seite 568.)

Bei den meisten bisherigen Erzeugnissen der Majolika- und Porzellan-Industrie klebt das Ornament, oft ähnlich einem Abziehbilde, gänzlich unlogisch an irgend einer konventionellen Stelle der Grundform und könnte ebenso unlogisch auf einem Dutzend anderen existieren. Meine Motive suche ich unmittelbar in der Pflanzen- und Tierwelt. Vorausgehende Skizzen mache ich keine, sondern drehe direkt aus einer Hand voll Erde die Form frei auf und komponiere erst auf die lufttrockne Urform das Ornament. Es ist leicht erklärlich, daß man bei diesem Vorgehen auf weit größere Mannigfaltigkeiten kommt und bei offenen Augen Zufälligkeiten benutzt, die bei dem Entwerfen auf der Papierfläche einem niemals zum Bewußtsein kommen würden. Schmuz-Baudiß verwendet das Ornament in regelmäßiger Anordnung und Wiederholung. Die zweite in diese Gattung gehörende Sorte von Tonwaren besteht in den Arbeiten in farbigem Tonschlicker. Max Langer gilt als ein erster Meister dieser hohen, schlanken Tongefäße, auf deren gern in einem tiefen Blau gehaltenen Grund sich zarte Gräser und Blumenstengel abheben oder schwarze Gewächse auf grünem Fond stehen. Langer scheint durch Schwarzwälder Bauerngeschirr zuerst auf diese Dekorationsmanier hingewiesen zu sein. (Borrmann.)

In lüstrierten oder mit herabfließenden Glasuren verzierten Steinzeugen — nach japanischen und französischen Anregungen — steht Deutschland entschieden hinter Frankreich und Amerika zurück. In Steingutmajolika liefern einzelne Fabriken Vortreffliches. Von besonderem Interesse sind die großen, aus einzelnen Platten zusammengesetzten „Gemälde", mit denen Schiffe, Bahnhöfe und ähnliche Bauten geschmückt werden.

Im Jahre 1888 ging die Firma Villeroy und Boch mit solchen Arbeiten voran, indem sie Kajüten großer Überseedampfer mit derartigen auf Steingutplatten gemalten Bildern schmückte. Künstlerisch kam es darauf an, die bei den allseitig geringen Abmessungen der Kajüten stets aus unmittelbarer Nähe betrachteten Bilder vor Kleinlichkeit zu bewahren, ihnen vielmehr eine dekorative Wirkung zu sichern, welche auch koloristisch mit der übrigen, in satten Farben gehaltenen Ausstattung zusammenstimmen mußte. Für die Ausführung in einer dem Aquarell ähnlichen Weise entschied man sich aus der künstlerischen Erwägung, daß die Wirkung der Bilder unter der blendenden Sonne der Tropen sowohl, wie bei abendlicher künstlicher Beleuchtung, durch Reflexe völlig vernichtet werden würde, wenn man nicht ein Mittel fände, den Glanz der gewöhnlichen glasierten Platten nach Möglichkeit zu beseitigen. Dies zu erreichen, war die eine Seite der technischen Schwierigkeiten, welche dadurch ihre Lösung gefunden hat, daß man vor dem Brande der Steingutplatten auf dieselben das Gewebe einer Leinwand aus kräftigem Faden übertragen, und damit einen rauhen Malgrund hergestellt hat, wie ihn eine Aquarelltechnik erfordert. Diese rauhen Platten sind dann bemalt und später mit der alleräußersten Sorgfalt glasiert worden: ihre Glasur liegt denn auch in der Tat so dünn auf, oder ist, richtiger gesagt, so innig mit dem Steingutkörper vereinigt, daß nur ein Hauch von Glanz über den Platten liegt. Die zweite Seite der großen tech-

nischen und in diesem Falle zugleich künstlerischen Schwierigkeiten bestand darin, die vorhandenen Entwürfe in den Farbentönen sowohl als auch in der aquarellartigen Wirkung völlig genau nach den Kartons wiederzugeben. Diese Aufgabe war eine für die keramische Darstellungsweise bisher noch nicht dagewesene, und ihre — ungeachtet der entgegenstehenden enormen Schwierigkeiten, welche jeder mit der Eigenart der keramischen Malerei nur einigermaßen Vertraute voll zu ermessen vermag — glänzende Bewältigung stellt aufs neue die Leistungsfähigkeit der Dresdener Fabrik in ein helles Licht. (Pabst 1888.)

Daß Deutschland auf dem Gebiete der Fayenceöfen die unbestrittene Führung hat, sei nur festgestellt.

Die Porzellanmanufakturen hatten um die siebziger und achtziger Jahre eine schwere Zeit, denn sie sollten ihr Materiel den Renaissance- und Barockformen anbequemen, bis in den späteren achtziger Jahren die wiedergekehrte Liebhaberei für das Rokoko die Bahn freier machte. Die neuen chemischen und technischen Errungenschaften gewährleisteten dann allerdings Leistungen, die jeder Vergangenheit gewachsen waren, aber auch in diesem ersten Porzellanstil befangen blieben.

Nur eine technisch-künstlerische Abart entfaltete sich zu einer besonderen Blüte, das Pinselrelief, die Malerei des Pâte-sur-Pâte.

Sie beruht darauf, daß man auf den in farbige Glasur getauchten Biskuitscherben in vielen, immer wiederholten Schichten ganz feinen weißen Porzellanschlicker im Relief aufträgt. Nach dem Garbrande schimmert der farbige Grund durch die dünnen Stellen des Reliefs durch und belebt gleichsam das Ganze wie körperlich. Es muß also das, was dunkel erscheinen soll, am dünnsten aufgemalt werden und umgekehrt. Diese Malerei, die in den sechziger Jahren in- und außerhalb von Sèvres nach altchinesischen Vorbildern einsetzt, hat in ihrem Begründer, M. L. Solon, einem alten, 1871 zu Mintons nach Stoke on Trent übergesiedelten Severaner ihren Hauptvertreter, dann aber auch in den Manufakturen von Berlin und Meißen eifrige Pflege, in Roerstrand wenigstens vielversprechende Ansätze gefunden. Freilich diese Pâte-sur-Pâte-Malerei, die der Natur ihrer Ausdrucksmittel nach allerlei Vorwürfe antikisierender Art, schöne Gestalten in ruhiger Haltung bevorzugt, ist trotz aller Schönheit nicht geeignet, den Geschmack der großen Menge zu verbessern; dazu sind die Stücke zu teuer. (Lehnert.)

Um der Menge entsprechend billige und künstlerisch wertvolle Produkte der Porzellantechnik bieten zu können, bedurfte es eines abermaligen Zustromes aus der fernen Quelle, aus Japan und China. Von der einfachen Flächenkunst dieser Völker, führt Lehnert aus, die ihre Vorbilder der Natur entnahmen, lernte Europa, auch Deutschland. Man studierte vornehmlich die Pflanze, erkannte die Verwendbarkeit des einzelnen Pflanzenindividuums, die Möglichkeit, dieses in gemäßigtem Realismus künstlerisch zu verwenden. Aber man sah auch, daß unsere Lebensgewohnheiten anderer Bildungen benötigten, als sie das Rokoko geliefert hatte. Der Zweck ist die Hauptsache im Gerät, ihm ordnet sich alles unter. Erst wenn ihm genügt ist, kommt der Stoff in Frage. Aber auch ihm soll nicht mehr zugemutet werden, als was er recht und echt leisten kann. Sind diese Forderungen alle erfüllt, dann darf man nach dem Zierat fragen, aber auch ihn nur so anbringen, daß er weder Zweck noch Stoff beeinträchtigt.

Unsere Zeit wendet sich mehr als andere dem praktischen Leben zu; deshalb brauchte man auch Formen, die bequem und gebrauchsfähig waren und zwar sowohl für die Luxusgegenstände als für die des Gebrauches. Dadurch, daß diese unsere ganze moderne Kunst durchsetzenden Tendenzen von den Künstlern, die das Porzellan unserer Zeit bildeten, völlig erfaßt wurden, schenkten sie uns in der Tat einen modernen, den zweiten Porzellanstil.

In der malerischen Verwertung der von Japan angeregten, an unserer Freilichtmalerei vollentwickelten dekorativen Naturauffassung ging Kopenhagen voran. Hier wurde zuerst die schlichte Pflanze der Heimat in ihrer eigenartigen Schönheit und Verwendbarkeit für die Porzellanmalerei erkannt, und der Dekor als aus der Form der Vase hervorgehend behandelt. Immer ist es nur ein kleines Stück aus der Natur, aber immer durchweht von malerischer, poetischer Stimmung, und stets wird nur eine rein flächenhafte, rein dekorative Wirkung erstrebt, die naturgetreue Färbung nur angedeutet. Die dänischen Künstler, die ich hier als Lehrer der Deutschen einbegreife, malen auch nur auf ganz schlichte Formen.

Darin liegt, schreibt Lehnert in seinem Buche über das Porzellan, ihre Größe. Nicht geheimnisvolle, sinnbildliche Motive behandeln sie, sondern kleine, winzig kleine Ausschnitte aus dem Pflanzen- und Tierleben ihrer Heimat, aber mit dem Auge des Künstlers gesehen und in der dichterischen wie malerischen Stimmung des Ganzen wiedergegeben. So setzen sie

ihre Unterglasurmalereien auf das Porzellan, wissen, vermöge ihrer eigentümlichen Technik, einen zarten, weichen Schleier darüber zu breiten, der so recht der künstlerischen Wirkung ihrer heimatlichen, salz- und feuchtigkeitsgeschwängerten Seeluft entspricht. Sie malen nicht unmittelbar mit dem Pinsel auf die Biskuitfläche, denn dadurch vermöchte selbst der größte Künstler nicht eine so gleichmäßige Verteilung der Farbe zu erzielen, wie ihre Arbeiten sie aufweisen, sondern sie spritzen mit Kamm und Bürste, genau wie unsere Damen in der bekannten Spritzarbeit, die Farbe ganz fein über die Fläche, die natürlich dem Vorwurfe gemäß abgedeckt ist. Sie malen auch nur auf ganz einfache schlichte Formen, gradlinige Tassen, flache Teller, schlanke Vasen, dünnhalsige Flaschen, weit ausladende Töpfe, hoch im Bogen gehenkelte Becher und Büchsen und rundliche Deckelgefäße. Sie malen auch immer nur die schlichten Pflanzen ihrer Heimat, vom Blätterschwamm der Stoppelfelder anfangend bis hinauf zum Stolz der kleinen Vorgärten, und auf der anderen Seite hinunter bis zu den wogengeschaukelten Kindern des Meeres. Schneeglöckchen und Frauenhaar, Krokus, Tulpen und Narzissen, Maiblumen und Taubnessel, Ehrenpreis und Kresse, Sauerklee und Flockenblume, Kaktus und Maßliebchen, Erbse und Wicke, Hahnenfuß und Erdbeere, Männertreu und Frauenmantel, dazu die vielverästelten Blasentange der Ostsee, den Schachtelhalm und die Wasserpest der süßen Gewässer, kurz, was ihnen Malerisches in der Pflanzenwelt um sie herum entgegentritt, das halten sie fest und bringen es in ihren paar Unterglasurfarben, daher niemals ganz naturgetreu, sondern nur annähernd ähnlich gefärbt, niemals aber auch körperlich wiedergegeben, sondern immer nur rein dekorativ wirksam, auf die Flächen ihrer Porzellane. Und ebenso malen sie ihre Tierwelt, vom Seestern und Hummer, vom Seeigel und Taschenkrebs bis zu Fisch und Molch, die ganze Reihe der Wassertiere hindurch, und in gleicher Weise von Käfer und Schmetterling, Schnecke und Muschel, die Landtiere aufwärts bis zu den Wirbelträgern, den Gänsen und Schwänen, Reihern und Uferläufern, Möwen und Bekassinen, Enten und Tauchern, Krähen und Raben, Mäusen und Flattertieren, den Katzen, den Pferden, den Kühen und — den Menschen. Immer ist es nur ein kleines Stück aus der Natur, aber immer durchweht von malerischer, poetischer Stimmung. Niemals ist körperliche Wirkung angestrebt, niemals die naturgetreue Färbung anders als nur angedeutet, immer ist die rein flächenhafte, rein dekorative Wirkung als Haupterfordernis vorangestellt, alles andere ihr unnachsichtlich untergeordnet.

Mit besonderer Anteilnahme pflegen alle dänischen Fabriken die Tierplastik. Es ist bewundernswert, wie lebensvoll einzeln und in Gruppen Kraniche, Katzen, Enten, Fische, ja auch Ziegen und junge Hunde in Porzellan bei ton-, nicht buntfarbiger Malerei dargestellt werden.

Kopenhagen hat stark auf Schweden Einfluß ausgeübt.

Roerstrand bei Stockholm übernahm z. B. die Unterglasmalerei, um sie auf eine sehr zierliche Blumenplastik zu übertragen, die den Körper der Gefäße frei umrankt. Allerdings werden nur die Blumen selbst modelliert, die Blätter wie Zweige einfach aufgemalt. Auch Überlaufglasuren, geflammte wie Rotglasuren sind bekannt für Porzellan, dessen kalte Töne hier dann allerdings nicht so günstig wirken wie auf Steingut.

Kopenhagen wurde, wie bemerkt, auch für Deutschland der Lehrer. Meißen, das alte Vorbild Deutschlands, ging auf dem Gebiete des Porzellans voran. Hier wurde, was in den nordischen Ländern seltener geschehen war, vor allem auch die menschliche Figur mit Glück dargestellt. Die geflammten und geflossenen Glasuren, die wir bereits bei der Betrachtung der modernen Keramik kennen gelernt hatten, hat vornehmlich Berlin sich erkoren. Es bedient sich, erläutert weiter Lehnert, zu diesem Zwecke eines von dem Chemiker Seger erfundenen und nach ihm benannten, in der Folge verschiedentlich abgewandelten Porzellans, das den Vorzug hat, bei niedrigerem Wärmegrade zu schmelzen als das Hartporzellan. Dadurch wird auf ihm das Anwenden von Metallverbindungen möglich, die gerade für diese Art von Glasuren erforderlich und in ihrer Farbenwirkung, wie z. B. die Verbindung des Kupfers mit dem Sauerstoff, sehr vom Hitzegrad abhängig sind. Durch mancherlei Fritten stellt man sich eine große Reihe von farbigen(nebenbei bemerkt, stets basischen) Glasuren her, deren Schmelzpunkte untereinander verschieden sind. Sie bringt man in dicken Klecksen, breiten Flächen oder dünnen Spritzern auf den verglühten, oft schon mit einer neutralen Glasur ganz oder teilweise belegten Scherben, überzieht das Ganze dann nochmals mit einer farblosen Glasur und brennt gar. Die Glasur mit dem niedrigsten Schmelzpunkte gerät zuerst ins Laufen und fließt am Gefäß herunter. Inzwischen kommt auch die schwerer schmelzbare in Fluß und bleibt hier als dicker Tropfen, breite Träne oder langgestreckter Farbenwulst auf der anderen liegen, oder sickert dort in Streifen an dieser herunter, oder mischt sich nur in feinen Adern, Flecken und Punkten mit ihr. Durch besondere Zusätze kann man noch erzielen, daß die Glasuren matt aus dem Brande kommen.

Als Material verwendet man nicht das Hart- sondern das Weichporzellan, das leichter als das für Gebrauchsgeschirre benutzte Hartporzellan schmilzt. Diese gekrackten Glasuren werden immer so hergestellt, daß man eine bereits aufgebrachte Glasur nochmals mit einer anderen von niedrigerem Schmelzpunkte überzieht, diese dann zum Kracken,

d. h. zum Springen bringt und nochmals anschmilzt. Durch die Risse der oberen blickt nun die untere Glasur hervor.

Das letzte Wort, urteilt Lehnert endlich, ist auf diesem Gebiet noch nicht gesprochen. Vieles von dem, was Berlin erzeugt hat, ist unschön und läuft in der Mißfarbigkeit seiner erdigen Glasur dem Wesen des Porzellans stracks zuwider; manches aber ist, namentlich der Berliner Manufaktur, auch durch und durch gelungen. Derartige Stücke zeigen sowohl in ihren wundersam hellen, schönen und zarten Farben, die sich so weich den Formen verbinden, die so innig in dem ganzen Wesen des Porzellans aufgehen, als auch in der leuchtend warmtönigen, geflossenen Glasur, welche die tieferen Stellen des Reliefs mit durchscheinendem Glase füllt, unbedingt einen der Wege, die das Porzellan der neuen Kunst wandeln wird.

Das neue Gebrauchsgeschirr geht überall auf knappe und breite Formen aus, allerdings kommt dabei eine gewisse zierliche Eleganz zu kurz.

Mit wachsender Vorliebe wenden sich die Bildner wieder dem Porzellan zu. Die Künstler entnehmen den modernen Tanzfiguren wie etwa dem Schleiertanz, aber auch den mannigfachsten Tierformen mit Glück neue Motive. Franz Metzner ist hier der Meister, der dem Porzellan jede Wirkung abzutrotzen versucht.

Er entlockt dem glänzenden Material eine Fülle seltsamster menschlicher, tierischer, halbgöttlicher Gestalten, die als Reliefs auf den Schalen und Tellern, als runde plastische Figuren an den Vasen, Kübeln, Aufsätzen und Urnen auftreten. In verschwommenen Umrissen erscheinen geheimnisvolle Masken und nie gesehene Lebewesen. Ein Tintenfisch streckt seine Krabbelfüße aus; ein tausendjähriger Seegreis spuckt das Salzwasser aus auf dem Meeresgrund, daß die flinken Eidechsen schnell Reißaus nehmen; ein Fisch zappelt an der Angelschnur, die zugleich den Kontur der Schale bildet. Die Hälse der Vasen endigen in komisch-grotesken Fratzen mit Glotzaugen und Schwimmhautohren, denen sich wohl weiter unten noch ein paar Fledermausflügel zugesellen. Oder der Künstler steigt herab in die Tiefen des Wassers und schildert den Kampf ums Dasein unter dem Spiegel: der Frosch verschlingt den Schmetterling, aber schon sperrt ein gräßliches Ungetüm, halb Pelikan, halb Meerdrache, den Schnabel auf, um ihn bei seiner Mahlzeit unangenehm zu überraschen. Dann wieder erscheinen menschenähnliche Gestalten. Eine verzückte Tänzerin im Serpentingewand löst sich aus der Masse einer Blumenvase. Zwei schmerzverzogene Frauengesichter wachsen als Henkel aus einer Urne heraus. Ein nacktes Märchenprinzeßchen hält Zwiesprache mit dem Froschkönig. (Deutsche Kunst und Dekoration. 5/6.)

Überall ein selbst- und zielbewußtes Schaffen. Die malerische Behandlung bedient sich berechtigterweise der Unterglasurfarben, sei es, um zarte dekorative Farbenstimmungen zu erzielen, sei es, um die geflossenen und kristallisierten Glasuren auszunutzen.

Verwandt mit diesen Bildnereien sind die Figuren in Ton, wie sie etwa die Fabrik Randhahn in Bunzlau nach Aug. Gauls Entwürfen zu prachtvollen Tierbildern liefert. An sich ist aber die Liebhaberei hierfür in größeren Umkreisen der Bevölkerung ein Zeichen für die Plastik überhaupt, die sich in den besitzenden Kreisen in einer recht starken Anteilnahme an der Kleinplastik in Bronze zeigt. Trotz des immerhin hohen Preises wird die Statuette aus Bronze viel gekauft.

Diese Kleinplastik zerfällt in verkleinerte Reproduktionen von Monumentalwerken und in Originale. Gleichermaßen sind die Nachbildungen von Menschen wie Tieren beliebt. Die allgemeine Erfassung der Motive bleibt natürlich innerhalb des Rahmens der bildenden Kunst unserer Zeit überhaupt. Besonders interessant ist das Vorwiegen der Nacktkunst oder der halbbekleideten, die die Körperformen klar heraustreten läßt, also überall ein Betonen des echt plastischen Momentes.

Noch immer steht der Bildnerei die Edelschmiedekunst nahe, die Schmuck- wie Gefäßformerei. Die Schmuckkunst war trotz des großen Reichtums an kostbaren Materialien, ungeachtet der ständig anwachsenden technischen Vervollkommnung auf einem recht tiefen Standpunkt stehen geblieben, da der Stilmoloch überall herrschte und das Materialprotzentum den Vorrang besaß. Der moderne, die Linie betonende Dekor kommt einer Regeneration des Schmuckes dadurch entgegen, daß die geschlängelte, eigenartig gebogene Linie, die unsere neue Richtung schier übermäßig beherrscht, gerade bei der Goldschmiedearbeit, bei der Behandlung eines leicht dehnbaren, für die ästhetische Ausnutzung seines Eigenglanzes auf vielfach gebogene Flächen hingewiesenen Metalles das stilistisch gebotene Motiv ist;

durch die Anmut der Linie wird der leicht prahlerische, indianerhafte Reiz des Goldes erst recht eigentlich in das künstlerische Gebiet hinübergeführt. (Schliepmann.) Von besonderer Wichtigkeit für die Komposition wurde aber das von Lalique in Paris zuerst durchgeführte Motiv, die Edelsteine, die Perlen als das Zentrum zu behandeln, von dem die ganze übrige Goldkomposition nach Linie wie Farbe auszugehen hat.

Denn das Gold wird in der sorgsamst erwogenen Weise abgetönt, um den Ton des edlen Steines, der Perle zu erhöhen, aufzunehmen, zu ergänzen. Bei den größeren Schmuckstücken, wie Anhängern, Gürtelschnallen, Armbändern, wird außerdem das Email mit größtem Verständnis und glänzender Technik herangezogen. Überall gilt aber als maßgebendes Prinzip, daß nicht im Materialwert, sondern in der Kunstform der Wert des Schmuckes zu suchen ist.

Dieser Richtung geht eine andere parallel, die sich streng realistisch den Naturformen anlehnt; auch das Tierreich hat für eine Reihe von Vorwürfen, wie Tuchnadeln, Ringe, Anhänger usw., Vorbilder liefern müssen. Überall fügt sich der Dekor mit Steinen, Perlen und anderen edlen Materialien dem realistischen Gesamteffekt ein. Die gesamte Goldschmiedekunst jener Richtung hat jedenfalls die menschliche Gestalt wieder wie nur je in den Bereich ihrer Tätigkeit gezogen und liefert eine ganz vollendete Kleinplastik sowohl in Vollfiguren als in Reliefbildern, die vorwiegend vom malerischen Standpunkt aus behandelt worden sind. (Bode.)

Trotz dieser Bestrebungen darf man sagen, daß der Schmuck des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts, wie der des endenden neunzehnten, im Banne des Diamanten liegt. Die Kamee wird entschieden abgelehnt; auch schneidet man heute nur Devisen, Monogramme u. a. m., seltener Porträts in die Steine ein. Da zudem die Wappen ohne Wichtigkeit geworden sind, so werden auch diese nicht mehr beansprucht. Der Schmuck der Frau macht heute in keiner Weise mehr von dem geschnittenen Stein Gebrauch, so daß zur Zeit die Rolle der Kameen ausgespielt ist.

Die Gefäßbildnerei bevorzugt vor allen die glattwandige Anlage, die der Biedermeierzeit eigen war, oder verbindet das geschliffene Glas mit Gold- und Silberarbeit. Gerade in diesen Zusammensetzungen liefert der moderne Edelschmied die reizvollsten Werke.

Das Ornament wird fein gewählten naturalistischen Motiven figürlicher und pflanzlicher Art oder einer von diskretem Humor erfüllten Symbolik entnommen. Luxusgegenstände anderer Art, wie Leuchter, Vasen, Tischglocken, Tintenfässer u. a. m. erhalten nicht selten Formen, die an die Völkerwanderungskunst, an die der Merowinger, der Frey erinnern, genug an frühmittelalterliche. Anderseits werden Materialien, wie Bernstein, Elfenbein, in ganz eigenartiger Weise wieder verwendet.

Enge verbunden ist auch heute noch mit dem Schmuck die Kleidung, wenngleich er sich immer mehr auf einzelne bestimmte Stellen zurückgezogen hat. Die Bekleidung soll dem Beschauer einen ästhetischen Anblick gewähren und selber ein Schmuck sein.

In Deutschland hatte der Krieg von 1870/71, die Wiedererstehung des Kaiserreiches, auch für die Kleidung insofern gewisse Folgeerscheinungen ausgelöst, als man auf die Schaffung einer eigenen, deutschen Mode ausging. Natürlich ohne Erfolg; Frankreich war noch viel zu mächtig, um Deutschland auf diesem Gebiete unterliegen zu müssen. Allerdings mußte es bald einem anderen Rivalen in unserem Vaterlande weichen, wenigstens in bezug auf die Straßenkleidung, England.

Was hat man von einer stilvollen Kleidung zu verlangen das Recht? Sie hat mit der Bestimmung zu harmonieren, den Körper zu bedecken und zu wärmen. Die Kleidung hat ferner sich mit der natürlichen Figur des Menschen in Übereinstimmung zu befinden. Van de Velde hat in einem besonderen Aufsatze die Schönheitsprinzipien bei der Bekleidungsfrage dahin zusammengefaßt, daß er sagt, jedes Ding sei seinem Zweck entsprechend aufzufassen. Er verlangt die Verwerfung alles dessen, was diesen Zweck verhüllt, und das klare Hervorheben alles dessen, was dazu beiträgt, den Zweck zu betonen. Das zweite Prinzip zeigt, daß jede Materie ihre eigene Schönheit besitzt, die der Ausdruck ihres Lebens ist. Jede Materie strebt nach Leben, und es ist die Aufgabe des Künstlers, dies schlafende Leben zu erwecken, um so das gesamte Gut des Lebens und seine Wirkung auf die Menschen zu vermehren.

Den Unterkörper der Frau wird demnach aus ästhetischen wie praktischen Gründen ein langes, weites, aus weichem Stoffe hergestelltes Gewand bekleiden müssen, das den

Schönheitsfehler der dem Oberkörper gegenüber etwas zu kurzen Beine durch das Hinaufreichen bis zur Taille verhüllt, und das jede Bewegung der von einem enganschließenden Beinkleide umschlossenen Beine mit einem neuen, reizenden Faltenwurfe begleitet. Den Oberkörper bekleidet die Taille, die die charakteristischen Erscheinungen der weiblichen Formen heraustreten lassen muß; denn der Stil verlangt ein weiches Anschmiegen des Stoffes an die Körperbildungen. Die Ärmel sollen die Schlankheit der Frauenarme hervorheben, und der Hals soll sich frei in der Schönheit seiner Nacktheit zeigen.

Die Reformbewegung in der deutschen Frauentracht ging zunächst von diesen allgemeinen Gesichtspunkten in positivem Sinne aus, und in negativem davon, daß sie die überflüssigen Teile der Althergebrachten eben als „negativ" bezeichnete. Roller hat diese in seinem Aufsatze „Dokumente der Frauen" gekennzeichnet, wenn er schreibt: Da sind die Knöpfe, die nicht zum Knöpfen dienen, die Schließen und Schnallen, die nichts schließen, die Bänder, die nichts binden, die Knoten und Maschen, die nichts zusammenhalten, die Spitzen und Fransen und sonstigen freien Endigungen, die nichts beenden, die Einsätze, die nicht eingesetzt sind, die Plastrons und Unterärmel, die nur, soweit sie sichtbar werden, wirklich vorhanden sind, die aufgedruckten Kreuzstichmuster und „gewebten Stickereien" und Auflegearbeiten, die mit gedrechselten Holzkörpern ausgestopften Quasten, die gewirkten Handschuhe, die wie schwedisches Leder aussehen, die Schnürschuhe, die in Wirklichkeit zum Zuknöpfen sind, die Knöpfschuhe, die in Wirklichkeit durch Elastiques schließen, und die Krawattenknoten und Schärpenknoten und Hutbandmaschen und Gürtelkokarden, die in Wirklichkeit alle zugeschnallt oder gehaftelt werden, und die Blumen aus Leinwand oder Plüsch, die aussehen wie gewachsene, und die Celluloidkämme und -nadeln, die Schildkröte und Elfenbein und Korallen und Perlmutter vortäuschen müssen. Und dann alle die ganz offen als „falsch" benannten Dinge! Falsche Röcke, falsche Säume, falsche Ärmel, falsche Kragen, falsche Taschen — ich glaube, es gibt keinen Teil der weiblichen Kleidung, der nicht noch ein zweites Mal falsch existiert.

Das wesentliche Moment in der neuen Frauentracht ist also einerseits in der zweckvollen Schönheit ihrer allgemeinen Anlage zu suchen, und in der Erkenntnis, daß die wesentliche Schönheit eines Stoffes in dem Spiel und dem Leben seines Faltenwurfes besteht. Dieser Wunsch, Kleider mit tiefen, weichen und bewegten Falten zu schaffen, wo Licht und Schatten den berechtigten Kampf des Lebens, das der Materie gehört, auskämpfen, das ist der Kernpunkt unserer Bewegung. Bei dieser ist aber nicht zu vergessen, daß sie mehr als alle die früheren Moden einen sehr gut entwickelten, in seinen Formen bestimmt ausgebildeten Körper verlangen. Dazu hilft der heute mehr als je einmal in Deutschland entwickelte Sport. Ihm verdanken wir die knapp anliegenden, praktisch kurzen Kleiderröcke und bequem geschnittenen Taillen. Hier sprachen Englands Sitten ein bestimmendes Wort mit. (H. v. d. Velde. Deutsche Kunst 9/10.)

Eine sehr wesentliche Rolle spielt in der Toilette der Frau die Farbe. Hierüber macht Buß sehr interessante Angaben.

> Die Farben so zu wählen, daß sie ebenso wie der Stoff und der Schnitt des Gewandes zum Äußeren des Menschen passen, ihn verschönern und sogar Fehler seiner Gestalt verdecken helfen, ist nicht leicht. Gewisse Kenntnisse der Farbenphysiologie sind unbedingt für diesen Zweck erforderlich. Wie oft wird aber nicht dagegen gefehlt. Es läßt sich hundert Mal beobachten, daß korpulente Damen mit einer gewissen Leidenschaft die rote Farbe in ihrer Toilette bevorzugen. Und doch erscheint ihre Korpulenz gerade in der roten Farbe noch auffallender und erheblicher. Es gibt eben vorspringende und zurückspringende Farben, und zu den vorspringenden gehören Orange, Gelb und Rot. Dieses Rot rückt nahe an das Auge heran, oder, wie der Volksmund treffend zu sagen pflegt, „es sticht ins Auge." Ein rotes Kleid macht jede Trägerin umfangreicher, weil eben Rot vor die Fläche vorspringt. Das gleiche gilt von Orange und Gelb. Kleider in solchen Farben werden daher nur hagere und schlanke Personen mit Vorliebe tragen können. Für korpulente Gestalten sind nur geeignet Kleider in zurücktretenden Farben, also vornehmlich die verschiedenen Arten des Blau. Dem Auge erscheinen diese Farben entfernter, und die Folge ist, daß die mit blauen Kleidern versehenen korpulenten Damen erheblich schlanker aussehen. Auch bei den Kombinationen in der Toilette ist dieser Unterschied der Farben bezüglich des Vorspringens und Zurücktretens sehr zu berücksichtigen. Wird beispielsweise das vorspringende Rot mit dem zurücktretenden Blau zusammengebracht, so wird in der Regel eine recht bedenkliche Disharmonie erzielt. Dasselbe ist der

Fall, wenn Orange oder Gelb mit Blau verbunden werden. Hier ist also Vorsicht in hohem Maße geboten. Bei Grün und Violett ist das Verhalten des Vorspringens oder Zurücktretens schwankend: Grün ist vorspringend gegen Blau, vornehmlich gegen Ultramarin, aber zurücktretend gegen Rot, Orange und Gelb; Violett verhält sich ziemlich neutral. Bei der Musterung der Kleiderstoffe jene Gegensätze zwischen vorspringenden und zurücktretenden Farben zu mildern, wird wesentlich erleichtert, wenn dem Musterzeichner die bezüglichen Eigenschaften der Farben bekannt sind. Sie ganz aufzuheben, liegt gar keine Veranlassung vor; denn gerade in diesem Gegensätzlichen liegt nicht zum geringsten der Zauber, den die Sprache der ornamentalen Symbole auf uns ausübt.

Die Herrentracht verändert sich zu unwesentlich, als daß wir hier darauf einzugehen hätten.

Von altersher wurde in Deutschland als geistiger Schmuck des Hauses das Buch betrachtet, mag auch der Geschmack in der Ausstattung manchmal in die Irre gegangen sein. Bis in den Beginn der neunziger Jahre hatte Deutschland während des 19. Jahrhunderts nichts Selbständiges geschaffen, wenngleich die Nacheiferung England bereits Früchte gezeitigt hatte.

Ein Meister steht hier, wie bereits früher betont, ganz für sich, Max Klinger, der 1880 das Märchen des Apulejus von Amor und Psyche in einen sehr persönlich empfundenen Klassizismus ausstattete. In seinen Brahms-Phantasien verschmelzen Noten, Text und Bildwerk wunderbar zu einem Gesamtkunstwerk. Bild und Schrift reden kongenial eine Sprache, und wie zu Häupten eines Liedes sich seine Stimmung in einer Leiste spiegelt, oder wie die Umrahmung den musikalisch-dichterischen Gefühlsgehalt in einer ebenbürtigen Fassung birgt, das ist Fülle und Ganzheit. (Poppenberg.) Von durchschlagendem Erfolg wurde es aber, daß über London und Paris der Japanismus nach Deutschland kam. Man darf sagen, daß die Einführung der ersten japanischen Bilderbücher und Holzschnitte ein Merkstein in der Geschichte unserer Buchkunst geworden ist. Denn die vortreffliche Stilisierung, die Sicherheit, mit der die Gesetze, die Art des Flächenornamentes, die hellen und klaren Farben behandelt wurden, lehrten die Künstler, das Wesentliche zu erkennen und gewandt charakterisierend zu umreißen. Man begann in Deutschland, Kunstzeitschriften zu begründen.

Den Anfang machte 1894 der „Pan", der aber seiner ganzen Anlage nach auf die große Masse nicht wirken konnte. Otto Bierbaum schrieb: Ein Buch ist ein großer Saal, von dem man einen einheitlichen Eindruck erwarten darf, eine illustrierte Zeitschrift dagegen ist ein Haus mit vielen Zimmern und Gelassen. Das Haus selbst, in seiner ganzen äußeren Erscheinung, muß einheitlich, stilganz wirken, aber die einzelnen Räume sollen nach Wunsch und Wesen derer eingerichtet sein, die in ihnen wohnen. Erst die „Jugend", die in kurzer Zeit 30000 Abonnenten um sich versammelte, vermochte diese Aufgabe zu lösen.

So bedeutend, hebt Grautoff in seinem Buche über die Entwickelung der modernen Buchkunst hervor, der Einfluß der „Jugend" auf das deutsche Kunstleben aber auch ist, von einem Jugendstil läßt sich kaum reden; es ist ein hohler Begriff, bei dem sich schwerlich etwas denken läßt. Und doch werden heute Möbel, Kaffeetassen, Stickereien, Leuchter, Briefpapier und Gott weiß was im Jugendstil von dem kaufenden Publikum verlangt. Der Stil der „Jugend" setzt sich aus etwa hundert — teilweise sehr stark ausgeprägten — Künstlerindividualitäten zusammen. Kann man denn da von „einem Jugendstil" reden?

Das Publikum entflammte in Begeisterung für die „Jugend" und die neugeborene, lebendige Ornamentenkunst, die hier zum ersten Male auftrat; anfangs in durchaus noch nicht ausgereiften und abgeklärten, teilweise erst tastenden Versuchen. Die Industrie aber nahm den Erfolg der „Jugend" wahr und schlachtete ihn für sich aus. Der Bildschmuck der „Jugend" diente als Vorlage, und in geschäftigem Eifer wurde nun im ganzen Kunstgewerbe nach diesen Mustern schlecht und recht gearbeitet und dann hinausposaunt in alle Welt: „Kunstgewerbe im Jugendstil." So war der neuen Kunst zum Sieg verholfen und das Publikum in seinen Wünschen zufrieden gestellt.

In dieser schamlosen und empörenden Weise wurde das Prinzip, das die „Jugend" ins Leben gerufen hatte und das sie hoch zu halten sich bemühte, total mißverstanden. Wohl aber ist die „Jugend" von dem guten großen Erfolg begleitet, daß sie der Durchgeistigung der Illustration, dem reinen dekorativen Flächenschmuck zum Siege verholfen hat. Gleichzeitig begann man mit der Verwendung der Zinkographie und Autotypie, die die durch die japanischen Holzschnitte angeregte farbige Buchillustration begünstigen. Ein Original für Zinko-

graphie, lautet die technische Auseinandersetzung, muß eine Strich- oder Punktzeichnung sein, für die als Grundbedingung gilt, daß der Strich oder die Punkte der Zeichnung auch im feinsten Detail schwarz gedeckt sind, weil alles Graue oder Halbtonige, alle Striche und Punkte, die ineinanderlaufen, in der Photographie verwischt oder schmierig erscheinen; darum ist es meistens unmöglich, eine Bleistiftzeichnung zinkographisch zu vervielfältigen. Die getreuesten Reproduktionen lassen sich in dieser Manier erzielen nach Kohle-, Feder-, Tusch- und Kreidezeichnungen auf Korn- und Schabpapier und auf Gipspapier. Entsprechen die Originale nicht streng dem zinkographischen Verfahren, so müssen sie autotypisch vervielfältigt werden, d. h. künstlich in kleine Punkte zerlegt werden. (Grautoff.)

Einer der ersten und jedenfalls der bezeichnendsten Bahnbrecher des Japanismus war Thomas Theodor Heine, der vor allem den Wert der Linie erkannte, ohne aber in den Überschwang der reinen belgischen, von van de Velde gelehrten Linie zu verfallen. Am intimsten dürfte jedoch in die neue Flächen- und Farbendekoration Hans von Berlepsch eingedrungen sein. Er verwendet ausschließlich pflanzliche Ornamente und Farben von diskreter Zartheit. Die Stilisierung der Blattgewinde und Pflanzen ist frei von jedem dürftigen Manierismus und frei von allem spielerischen Wesen; sie ist mit unerhörtem Verständnis für die jeweilige Wesenheit eines Pflanzengebildes durchgeführt.

Eine mittlere Linie hält Heinrich Vogeler insofern ein, als er in der Biedermeierzeit und in der Moderne wurzelt. Sein originellstes Werk, urteilt Poppenberg, ist das kleine Liederheft seiner Gedichte in Streublumenumschlag, in seiner zierlichen Handschrift vervielfältigt, mit feinem Gerank und Gezweig umzogen, geschmückt mit Vignettenwerk in Garten- und Landhausstimmung.

Außer der alten Weise hört man bei Vogeler auch reichere und vollere Instrumentationen. Manche Titelblätter für die Monatsschrift und andere Editionen der „Insel" (Turgeniews Gedichte in Prosa z. B.) haben eine Linienmusik von phantastisch-schwingendem Rhythmus. Es scheint manchmal, daß Vogeler bei diesen Blättern, das Bild eines üppig geblümten Rasens vorgeschwebt habe, auf dem exotische Vögel, Märchenpfauen und Goldfasane ihr Gefieder spreizen. Mit einer ganz großen und sicheren Kunst sind solche Anregungen als freie Flächenmuster umgewertet. (Poppenberg.)

Bewußt altertümelnde Wege ging Joseph Sattler, aber er beschritt sie mit einem so stark modernen Gefühl, daß die Kunst des 16. Jahrhunderts, die ihn begeistert hatte, zu einem beträchtlichen Teile in unsere Zeiten innerlich übertragen wurde.

Wenn wir E. M. Lilien und vornehmlich Fidus erwähnen, so charakterisieren wir die Meister, die in knapper, oft etwas gesuchter Formensprache vornehmlich die Seelenwerte in die Welt der Erscheinung heraufführen wollen.

Mit der feinfühligeren Illustration des Buches ging Hand in Hand sorgsame Beobachtung des typographischen Zierrates der Druckausstattung. Unsere modernen Künstler haben es nicht verschmäht, neue Alphabete zu zeichnen, die zu einem Teile unzweifelhaft recht schwer lesbar sind, andere wieder, wie die Eckmannschrift, sehr schön klar und bestimmt erscheinen. Auch auf weiches Papier, in das sich die Buchstaben scharf und satt gefärbt einpressen, wird erneut geachtet.

Die Buchausstattung hat wieder gute Bahnen eingeschlagen. Zunächst wurde das Vorsatzpapier immer sorgfältiger behandelt.

Leistikow wirkt etwa in seinen Entwürfen durch die Farbe und durch Farbenspiele, während Otto Eckmann und Heinrich Vogeler die Vorsatzpapiere mit Ornamenten versehen, die dem Blumenleben entnommen sind. Am meisten muß vermieden werden, daß die Vorsatzpapiere bunt wirken. Eine fabelhafte Erfindungsfülle zeigten die Vorsatzpapiere von Lilli Behrens in der Dresdener Kunstgewerbeausstellung von 1907. Gärten der Tiefsee erwachen in ihren koloristischen Phantasien mit Kräuselsternen, schwimmenden Purpurschwämmen, Wellenbändern, von sprießigem Grün durchzuckt, metallischen Fischflossen, wie die Augen der Meermänner, Korallen-Astwerk, flimmernden Eisnadeln, zartschimmerigem Aderwerk der Medusen-Japonnerien eines bewunderswerten Geschmackes. (Poppenberg.)

Damit sind wir bereits zum Einband gekommen, dem heutzutage wieder sehr ernsthafte Beachtung geschenkt wird. Der alte Pappband, der Leinwandeinband, der Ganzlederband, sie alle haben das Interesse der Verleger wie des Publikums sich zu erwerben vermocht. Vornehmlich hat man allseitig erkannt, daß für die Verzierung der

Bucheinbände einzig und allein die Flächenverzierung angewendet werden darf, und daß der Dekor des Deckels den Stoff dieses nicht verleugnen, vernichten darf.

Paul Kerstens, ein Fachmann, bemerkt zu dieser Frage: Ich verurteile bei künstlerischen Einbänden das Anbringen plastischer oder plastisch wirkender Dekoration, ferner das Darstellen von Landschaften, Genreszenen und symbolischen Frauenköpfen auf dem Buchdeckel. Der Buchdeckel ist eine Fläche und muß als solche dekoriert werden; also ist nur ornamentaler Schmuck zulässig. Mein Hauptgrundsatz ist: Vorderdeckel, Hinterdeckel, Rücken, Innenkanten und womöglich auch den Schnitt des Buches dekorativ in völlige Harmonie zu bringen und Überzugleder, Vorsatz, Buchschnitt und Zeichenbändchen auch in farbiger Übereinstimmung mit dem Übrigen zu komponieren. Bei feinen Halbfranzbändchen muß Überzug (Papier), Vorsatz und Schnitt ein und derselbe Marmor sein und von gleicher Farbe wie Rücken- und Eckenleder, nur in hellerer oder in dunklerer Nüance.

Die Titelinschrift ist noch zu keinem rechten Platz gekommen, man schwankt noch recht willkürlich zwischen Buch-Vorderseite und Buch-Rücken. Jedenfalls herrscht aber auf dem ganzen Gebiete des Buchdruckes und Bucheinbandes ein rühriges und zweckbewußtes Schaffen.

Zu keiner Zeit ist seit dem Absterben der antiken Kultur das ganze Leben derartig von künstlerischen Bestrebungen erfüllt gewesen, wie unsere lebende Stunde. Einem Künstler, Ludwig Richter, sei deshalb auch das Schlußwort gestattet.

„Die Kunst schmückt das Leben, sie ist unsere Begleiterin auf allen unseren Wegen in Lust und Leid. Die Kunst ist ein Ausfluß des Edelsten und Besten unseres Innern. Das müssen wir pflegen; unsere Seele muß rein werden und muß erhaben werden, indem sie sich demütigt. Wir müssen etwas vernommen haben von der Sprache des Geistes, wir müssen unser himmlisches Bürgertum erkannt haben; dann wird der Künstler still und mild wie ein freundlich verheißender Stern in das dunkle Lebensbild hineinleuchten, gern gesehen, weil er freundlich spendet."

Gruppe der Königlichen Porzellan-Manufaktur in Meißen.

Alphabetischer Schriftennachweis.

Dieses Verzeichnis enthält die Bücher und Schriften, auf die im Text nur durch Nennung der Verfassernamen hingewiesen ist.

Adamy, Architektonik. I., II. Hannover 1882.
Architektonische Komposition. Handbuch der Architektur. Darmstadt 1890.
Die Architektur des 20. Jahrhunderts. VIII. 1900.
Babelon, Histoire de la Gravure sur gemmes en France 1902.
G. Bapst, Études sur l'orfeverie française. Les Germains 1887.
Bassermann-Jordan, Die dekorative Malerei am bayrischen Hofe. 1900.
E. Baur, Über die gegenwärtige Phase der Malerei. 1905.
Bauzon, La sculpture decorative. Paris 1891.
Berger und Lützow, Zeitschrift für bildende Künste. 1895.
Bergner, Handbuch der bürgerlichen Kunstdenkmäler in Deutschland. I. II. Leipzig 1906.
Berliner Architektur-Welt. IX. 1907.
v. Bezold, Baukunst der Renaissance in Deutschland (Handbuch der Architektur).
Blondel, L'art intime et le goût en France 1884.
H. Billing, Architekturskizzen. Stuttgart.
E. Bock, Florentinische und venezianische Bilderrahmen. München 1902.
W. Bode, Werke moderner Goldschmiedekunst von W. L. v. Cranach. 1906.
W. Bode, Die deutsche Plastik. Berlin 1885.
W. Boeheim, Meister der Waffenschmiedekunst des 14. bis 18. Jahrhunderts. 1897.
E. Bonaffé, Études sur la vie privée de la Renaissance. 1898.
E. Bonaffé, Le meuble en France au XVIe siècle. Paris 1887.
R. Borrmann, Die Baukeramik. Handbuch der Architektur. I. Teil.
R. Borrmann und Neuwirth, Die Baukunst. 1897. 2. Aufl. 1908.
R. Borrmann, Moderne Keramik. 1902.
Boesch, Geschmiedete Gitter.
Braun, Die liturgische Gewandung. Freiburg 1907.
A. Brinkmann, Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche. Straßburg 1907.
A. Brüning, Die Schmiedekunst seit dem Ende der Renaissance. Leipzig 1902.
Bucher, Geschichte der technischen Künste.
J. Burckhardt, Der Cicerone. VI. 1893.
J. Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte.
Burton, English Earthenware and Stonware 1904.
G. Buß, Das Kostüm der Vergangenheit und der Gegenwart. 1906.
Collignon, Griechische Archäologie.
Cyrill Davenport, Jewellery. London 1905.
Der Kirchenbau der Renaissance. Vereinigung der Berliner Architekten. 1893.
Deutsche Kunst und Dekoration. IV., V., VII., IX., X. Darmstadt.
Edward Dillon. Glass. London 1899.
R. Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst. 1887.
Durm, Die Baukunst der Etrusker. Darmstadt.
Durm, Die Baukunst der Römer. 1885. Darmstadt.
Durm, Die Baukunst der Griechen. 1881. Darmstadt.
Durm, Baustile. I., II. Handbuch der Architektur. Darmstadt.
Dreger, Entwickelungsgeschichte der Spitze. Wien 1901.
G. Ebe, Architektonische Raumlehre. Dresden 1900/1901.
G. Ebe, Die Schmuckformen der Monumentalbauten. VI., VII., VIII.
Eckmann, Moderne Knüpfteppiche. 1899.
Eckmann, Neue Formen. 1897.
Eitelberger, Deutsche Plastik Wiens in diesem Jahrhundert. 1877.
Elis, Mosaik und Glasmalerei. E. A. Seemann, Leipzig.
Jacob v. Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Berlin.
Otto v. Falke, Majolika. 1907.
Fischbach, Geschichte der Textilkunst. 1883.
Fischel-Boehn, Die Mode im 18., im 19. Jahrhundert. 1907/1908.
J. Folnesics, Innenraum und Hausrat der Empire- und Biedermeierzeit. Wien 1903.
Forrer, Geschichte des Gold- und Silberschmuckes nach Originalen der Straßburger historischen Schmuckausstellung von 1904.
Forrer, Die Zeugdrucke. 1894.
L. de Fourçaud, E. Gallé. 1903.
Friedrich, Altdeutsche Gläser.
Gerland, Die innere Einrichtung eines Fürstenschlosses im 16. Jahrhundert. Die Wilhelmsburg bei Cassel 1583.

v. Gerstfeld, Führer zur Kunst. 1906.
v. Geymüller, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. Stuttgart 1898.
Gimbel, Tafeln zur Entwickelungsgeschichte der Schutz- und Trutzwaffen in Europa.
Goebel, Darstellung der Entwickelung des süddeutschen Bürgerhauses. Dresden 1908.
Göller, Die Entstehung der architektonischen Stilformen. 1888.
Graef-Hinckeldey, Neubauten in Nordamerika. 1897.
Graul, Das 18. Jahrhundert in Dekoration und Mobiliar. Berlin 1905.
Graul, Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwendung. 1903.
Grautoff, Die Entwickelung der modernen Buchkunst in Deutschland. 1909.
C. Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart 1887.
C. Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Belgien, Holland usw. Stuttgart 1889.
Haendcke, Deutsche Kultur im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges. E. A. Seemann. 1903.
Haendcke, Die Kunst im täglichen Leben. 1907.
Haendcke, Kunst-Analysen aus 19 Jahrhunderten. 1908. 2. Aufl. 1910.
Haendcke, Die Darstellung des unbekleideten Menschen in der christl. Kunst seit 19 Jahrhunderten. 1910.
Haendcke, Studien zur Geschichte der sächsischen Plastik der Barockzeit. 1903.
Haendcke, Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. 1900.
Haendcke, Arnold Böcklin als Künstler. 1890.
Haendcke, Österreichische Rundschau. 1908.
A. Hauser, Stillehre. I.—III. Wien 1880.
Havard, L'histoire de la Faience de Delft. Paris 1878.
Havard, L'histoire de l'orfèverie. 1896.
Heyne, Deutsche Hausaltertümer. Leipzig 1903.
G. Hirth, Deutsch-Tanagra. München.
G. Hirth, Der Formenschatz. 1877.
L. Hoffmann, Neubauten der Stadt Berlin. 1902, 1903, 1905.
F. Jännicke, Geschichte der Keramik. 1900.
F. Jännicke, Mettlacher Museum. Deutsches Steinzeug aus dem Ende des 18. Jahrhunderts.
Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. 1909/1910.
A. Ilg, Zwickelfiguren am K. K. Kunsthistorischen Hof-Museum. 1880.
Kabdebo, Wiener Schmiedewerke des 17. und 18. Jahrhunderts. 1883.
Kautzsch, Deutsche Illustration. 1903.
Klopfer, Von Paladio bis Schinkel. 1911.
Kugler, Deutsche Baukunst. IV. und V.
Lachner, Geschichte der Holzbaukunst in Deutschland. II. 1885/1887.
Lacroix, Les art au moyen age etc. 1847.
Lambert, Fabrication actuelle des Faiences fines et autres poteries en Angleterre. 1865.
Lehmann, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. 1906.
Lehmgruber, Rathausbauten. Berlin 1905.
G. Lehnert, Das Porzellan. 1902.
Leisching, Der Fassadenschmuck. Wien 1893.
Leisching, Die Zukunft des neuen Stils. 1901.
J. Lessing, Gold und Silber. 1907.
J. Lessing, Die Renaissance im Kunst-Gewerbe.
Lichtwark, Denkschrift über die innere Ausstattung des Hamburger Rathauses. 1891.
Reg. Lister, Jean Goujon his life and works. 1903.
W. Lübke, Geschichte der Plastik. II. Berlin.
Luthmer, Das Email. 1892.
Luthmer, Deutsche Möbel der Vergangenheit. 1902.
Luthmer, Gold und Silber. 1888.
Lux, Das moderne Landhaus. 1903.
Lux, Die Gartenkunst. 1906.
Lux, Von der Empire bis zur Biedermeierzeit. 1905.
Magne, L'art dans l'habitation moderne. 1887.
Marquet de Vasselot, Histoires des sculptures françaises. 1888.
Meringer, Das deutsche Haus und sein Hausrat. Leipzig 1906.
Meisterwerke der deutschen Glasmalerei-Ausstellung. 1903.
Menard, Histoire artistique du Métal. 1881.
A. G. Meyer und v. Tettau, Eisenbauten. 1907.
A. G. Meyer und Graul, Tafeln zur Geschichte der Möbelformen. Leipzig 1903/08.
J. Meyer, Geschichte der französischen Malerei. Leipzig 1867.
Migeon, Catalogue des faiences françaises et des grès allemands. 1902.
Mothes, Unser Heim. 1879.
H. Muthesius, Das englische Haus. 1904.
H. Muthesius, Die englische Baukunst der Gegenwart. 1900.
H. Muthesius, Die neuere kirchliche Baukunst in England. 1901.
H. Muthesius, Die Einheit der Architekten. 1908.

Olbrich, Ideen. 2. Aufl. 1904.
M. Osborn, Eckmanns kunstgewerbliche Tätigkeit. Kunst und Dekor. 1905/06.
Otte, Handbuch der kirchlichen Altertümer. Leipzig 1885.
v. Oettingen, D. Chodowiecki. 1895.
Pabst, Kunstgewerbeblatt. 1885. 1886. 1888. 1889. 1890. 1891. 1892. 1893. 1895. Leipzig.
Patzak, Die Villa Imperiale in Pesaro.
G. Pazaurek, Moderne Gläser. 1908.
F. Poppenberg, Buchkunst. 1908.
Praktische Ästhetik der Baukunst. 1887.
Prospekt der Scherrebeker Kunstgewerbeschule. Tondern 1901.
Fr. Rathbone, Old Wedgwood. 1898.
Rank, Kulturgeschichte des deutschen Bauernhauses. 1906.
F. Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst.
Renan, Le costume en France. 1890.
A. Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. 1908.
Roger-Milès, La Bijouterie. Paris 1895.
K. Rosner, Am Ende des Jahrhunderts. Dekorative Kunst im 19. Jahrhundert.
Rücklin, Das Schmuckbuch. Leipzig 1901.
H. Schliepmann, Moderner Schmuck. 1899.
H. Schliepmann, Deutsche Kunst und Dekoration. 1903.
Schmerber, Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. 1902.
G. Semper, Der Stil usw. 1878/79.
O. Sommer, Gottf. Semper. 1886.
Sponsel, Dinglinger und seine Werke. 1904.
Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte.
K. Scheffler, Moderne Baukunst. 1907.
Ch. Scherer, Elfenbeinplastik seit der Renaissance. 1903.
Ch. Scherer, Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. 1897.
Ch. Scherer, Technik und Geschichte der Intarsia. 1891.
Schiffer, Die alte und neue Kunsttöpferei Raerens. 1887.
G. Schirek, Die Uhr. 1890.
Schmitz, Die mittelalterlichen Metall- und Holztüren Deutschlands. 1905.
C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste usw. 2. Aufl.
Schneeli, Die Renaissance in der Schweiz. 1896.
Schneider, Der Ring vom Mittelalter bis zur Neuzeit. 1898.
O. Schubert, Geschichte des Barock in Spanien. 1908.
Schultze-Naumburg, Kulturarchitektur. I.
E. Schur, Von dem Sinn und der Schönheit der japanischen Kunst. 1901.
J. Stammler, Die Burgunder Tapeten im historischen Museum zu Bern. 1889.
Steinbrecht, Die Steingutfabrikation. Wien 1891.
Stephani, Wohnbau. I., II. 1902/03.
Stiehl, Mittelalterliche Baukunst. 1903. 2. Aufl. 1900.
Sturm, Vollständige Anweisung großer Herren Paläste usw. 1718.
Teirich, Bronzen aus der Zeit der italienischen Renaissance. 1877.
Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal. 1892.
Uzanne, La Française du Siècle. 1886.
Vever, La Bijouterie française au XIXe siècle. 1906.
H. v. de Velde, Das neue Prinzip in der modernen Frauenkleidung. Kunst und Dekoration. 1909/10.
H. v. de Velde, Déblaiement d'Art par Viollet-le-Duc, Dictionnair raisonné etc. 1854/68.
Volbehr, Führer durch das Kaiser Friedrichmuseum in Magdeburg. 1907.
O. Wagner, Moderne Architekturen.
H. Weiß, Kostümkunde. Stuttgart 1872.
H. Werle, Das vornehme deutsche Haus. Innenräume. Darmstadt 1876.
H. Wölfflin, Renaissance und Barock. 1888.
Wulff, Architektonische Harmonielehre. 1874.
Ziller, Schinkel. 1897.

Alphabetisches Register.

Die Zahlen verweisen auf die Seiten der Textstellen, die Sterne (*) auf die der Abbildungen.

Aachen 70, 180.
— Kaiserpfalz 49.
— — rekonstruierter Lageplan *48.
— Münster 56, 58, 124.
— — Inneres *57.
— Rathaus *175.
Abakus 3, 4; *5.
Abbate, Nicolo dell' 304.
Abbeville, Hotel Ludwigs XVI. *423.
Académie de l'Architecture 344.
Adam 415.
—, Robert, Architekt 489, 491.
Ägina 2.
— Trojanischer Vorkämpfer. Giebelfigur des Athena-Tempels *11.
Agleybecher *276.
Agnes von Quedlinburg, Äbtissin 70.
Agraffe 21, 166, 170.
Aigrette 429.
Akanthusblatt 344.
Akanthusornament 385.
Akanthusranke 175, 379.
Akragas 2.
Akroterien 4.
— -Schmuck 8.
Alabaster-Skulpturen 524.
Alba 72, 326, 398.
Alberti, Baumeister 186.
Albrechtsburg bei Meißen 129.
Aldegrever, Heinrich 266, 280, 288.
Aldinen 244.
Alhambra 132.
— Löwenhof *134.
Alkibiades 24.
Allegri, Antonio 216.
Altane 505.
Altar 38, 157, 197, 256, 260, 326, 394.
— Isenheimer, Mittelbild von Grünewald *265.
— in St. Lorenz zu Nürnberg 118.
— mit Stierschädel und Weinzweigen *36.
Altaraufsatz im Dom zu Basel 58.
Altarbehang, mit Perlen und Silberzierat bestickter, aus roter Seide *68.
Altarbehänge 128.
Altarbekleidung 128.
Altarhaus 37.
Altarkelch 44.
Altarleuchter 127.
Altarpallen 44.
Altarschnitzerei 305.
Altäre, altchristliche 39.
Altäre, Haus- und Reisealtäre 278.
Altdorfer, Albrecht 266, 288.
Altenstetter, Ätzmaler 288.
Amalgam 313.
Amalienburg im Nymphenburger Park 418, 430.
Amazone nach Polyklet *17.
Amberg 282.
Amberger 266.
Amboise, Schloß 132.
Ambon 40, 123.
Amerighi, Michelangelo 220.
Amiens 140.
— Kathedrale 108.
Amphithalamos 24.
Amphora 19.
— mit Darstellung des Anchises und Äneas *Beil. zw. S. 20/21.
Amsterdam, die lutherische Kirche in 401.
— Rathaus 400.
— Trippenhuis 401.
Amtsornat der lutherischen Geistlichkeit 328.
Amtstracht der Geistlichen 326, 398.
Amulettring 502.
Andrea genannt Verrocchio 195.
Andreaskreuz 374.
Andreoli, Giorgio, Tondino *Beil. zw. S. 242/243.
Angers, David d' 458.
Anglaise 478.
Anhalter Bahnhof in Berlin *551.
Anhänger 477.
Ankleidetisch 491, 492.
Annuli 8.
Anrichtetisch 308, 491, 522.
Anségis, Abt 73.
Antelami, Meister 112.
Antenor 10.
Anthemios von Tralles 40.
Antwerpen, Rathaus zu 293.
Aphrodite nach Praxiteles 17.
Apollo von Tenea 10.
Apollodoros 20.
Apollotempel zu Theben 8.
Apothekenkrüge 242.
Apothekertöpfe 493.
Apoxyomenos von Lysippos *19.
Apsis 36, 37, 38, 100.
Aquamanile 127.
Arabeske 305, 426.
Arc de Triomphe de l'Etoile 452, 453.
Architektur 140.
Architrav 3, 4, *5, *6; 8, 38.
Archivolte 64.
Aretäus, D., Trinkhorn 160.
Aristion 10.
Aristogeiton, Marmorstatue *10.
Aristokles 10.
Arkaden 62, 98, 132.
Arles, Kirche St. Trophime 107.
Armband 54, 166, 280, 474, 475.
Armbrust 87.
Armbrustschäfte 288.
Armleuchter 315, 381, 388.
Armringe 21, 476.
Armsessel 336, 378.
Armspangen 183, 365.
Armstuhl 151, 356, 472.
Arnold von Westfalen 129.
Arras 128, 172, 295.
Artushöfe 180.
Asnapium, Domäne 48.
Assos 2.
Athen 2, 19.
— Erechtheion 9.
— Olympeion, der korinthische Stil an der Süd-Ostseite des *7.
— Parthenontempel auf der Akropolis 8, 14.
— — drei Schwestern vom Ostgiebel des *15.
Athena 8.
— Parthenos *14.
— Promachos 12.
Athena-Tempel zu Ägina — trojanischer Vorkämpfer, Giebelfigur *11.
Athene, Geburt der 14.
Athene-Heiligtum zu Platää 8.
Atrium 27, 37, 38.
Attemstetter, David 279.
Attika 370.
Aubigny, Cordier d' 366.
Audenarde 295.
Audran 344.
Aufnäharbeit 224.
Aufnähschmuck 86, 170, 337.
Aufnähspitze 482.
Augsburg 157, 183, 250, 264, 276, 280, 287, 288, 380, 381, 382, 388, 442.
— Dom 58.
— Fuggerhaus 250, 268.
— — Fresko *250.
— Rathaus *253, 256.
— — der goldene Saal *254.
— — Saaldecke im Fürstenzimmer *371.
Augsburger Rocaille 432.
Aula 22.
Auszug des Heeres Davids (Psalterium aureum) *55.
Autotypie 577.
Avignon, Burgschloß 146.

Baccarat 486.
Backsteinbau 140, 188.
Backsteinbaukunst 244.
Bahnhof, Anhalter, in Berlin *551.
— in München 525.
Bähr, Georg 396.
Bahut 171.
Baldachinbett 230.
Baldung, Hans 266.
Balkon 370.
Balkontüren 564.
Ballin, Claude 359.
Baltard 452.
Baluster 189.
Balusterſäulen 306.
Bamberg 59.
— Dom 106.
Bandelwerk 386.
Bandornamentik 293.
Bank 24, 51, 84, 151, 170, 273, 306, 322, 335, 356, 491.
Banketthaus von Whitehall 412.
Bankhaus 551.
Bankſtuhl 51.
Bapſt 476.
Baptiſterium zu Florenz 191.
— — Erztür von Andrea Piſano *112.
— — Relief von Adam und Eva *192.
Barbiçon 466.
Barett 236, 280, 318.
Barock 329.
Barockgitter *385.
Barockmöbel 335.
Barockſpitze 337.
Barrias, Felix Joſeph 459.
— — Adam und Eva beſtatten Abel *458.
Barromini 397.
Barry, Charles 495.
Barthel, Melchior 382.
Bartholomé, Albert 461, 462.
Barttracht 318.
Barye, Antoine Louis 458.
Baſel 140.
Baſilika 36, 37, 38, 58.
— des Maxentius 37.
— von S. Apollinare in Claſſe bei Ravenna *39.
— — Moſaikbild *45.
Basquinen 542.
Baſſin 233, 335.
Baſtiano, Manno di 236.
Bataille 302.
Bauakademie in Berlin *509.
Bauernhaus 46, 373, 549.
— Grundriß *91.
— — eines niederſächſiſchen *90.
— niederſächſiſches, aus Kurslak *91.
Bauformen 452.
Baukeramik 483, 532.
Baukunſt, gotiſche 95.
Baukunſt Italiens 100, 175.
— mauriſche 134.
Baumaterialien, neue 551.
Bäumer, Wilhelm 528.
Baumgartner, Ulrich 274.
Baumgärtner, Melchior 380.
Bauten der Ordensritter 74.
Bayeux-Teppich, Einzelteil *60.
Beamtenwohnhäuſer in Port Sunlight in Cheſhire *503.
Beaugrand 476.
Beauregard, Guyot de 295.
Beauvais, Dom *99.
Becher 158, 160; *276, *277; 361.
— von Vaſchio in Lakonien 26.
Becken 161, 236, 315.
Begas, Reinhold 530, 531.
— — der Raub der Sabinerin *533.
Behrens, Lilli 578.
Beichtſtuhl 323.
Beinkleider 430.
Beinlinge 85.
Beinringe 21.
Beinſchienen 55.
Beleuchtungsgeräte 168, 314.
Beleuchtungskörper 84, 501.
Belli, Valerio 236.
Bellini, Gentile 208.
— — die Königin Katharina Cornaro *210.
Bellini, Giovanni 208.
Belluno 239.
Belzer, Zacharias 285.
Benediktinerkloſter Millſtatt in Kärnten, Hof *73.
Beni Haſſan, Grabgrotten von 3.
Bentheim, Hans Lüder von 254.
Bentley, John 494.
Bérain, Jean 344, 350, 366, 424.
Berg, Tierbildner 474.
Bergère 470.
Bergkanne von Goslar 160.
Berlepſch, Hans von 578.
Berlin 527, 573, 574.
— Anhalter Bahnhof *551.
— Bauakademie von Schinkel *509.
— Brandenburger Tor *507.
— Faber-Haus *527.
— Muſeum von Schinkel *508.
— Nationalbank 551.
— Palais des Grafen Redern 509.
— Reichstagsgebäude *553.
— königliches Schloß 369, 387.
— — Brandenburgiſche Kammer *377.
— — Brautkammer *379.
— — Portal *367.
— — Rittersaal *386.
— — Triumphbogenportal *367.
Berlin, Virchow-Krankenhaus 545.
— — Vorderfront *547.
— Werderſche Kirche 510.
— Zeughaus 374.
Berliner Porzellanmanufaktur 574.
Berloque 474, 476.
Bern 126.
— Muſeum 172.
Bernanda 476.
Bernardi, G. 236.
Bernini, Lorenzo 332, 338.
— — St. Thereſia 332.
Bernſteinarbeiten 383.
Bernwardsleuchter 58.
Beſchläge 287.
Beſchlag-Ornament 270, 292.
Beſtaubgemach 35.
Beſteck, florentiner, des 16. Jahrhunderts *235.
Betpult 155.
Betſchemel 381.
Bett 51, 52, 92, 154, 171, 230, 308, 336, 356, 381, 472, 492, 520.
— der Marie Antoinette im Schloſſe Fontainebleau *421.
Bettdecken 309.
Bettgeſtell 25.
Betthimmel 154, 309, 356, 381, 523.
Bettüberdecke 309.
Bettumhänge 309.
Beyer, Friedrich Wilh. 446.
Bibel König Wenzels 118.
Bibliothek zu Cambridge 413.
Bibliothekſchrank 358.
Biedermeiermöbel 522.
Biedermeierſtil 521, 522, 567.
Biedermeierzimmer *523.
Biennais, Goldſchmied 475, 476.
Bierkanne 282.
Bigot, Alexandre 483.
Bijoux d'acier 474.
Bilderfriesſchwellen 247.
Bilderrahmen 230, 382.
Bildhauerei 191, 256, 374.
Bildhauerſchule, franzöſiſche 108.
— zu Tournay 110.
Bildrahmenſchnitzerei 305.
Bildweberei 224, 410.
Bildwirkerei 176.
Birkenfeld, Johann Samuel 441.
Biſamäpfel 236.
Biſchofmantel 327.
Biſchofmütze 398.
Biſchofſtab 126, 327, 398.
Biſchofſtuhl 39.
Bismarckdenkmal in Hamburg 559.
Blattwerk 505.
Blechen, Karl 515.
Blenheim, Schloß 413.
Blockbau 246.

Blondes, François 344.
Blumentisch 472, 520.
Blumenwerk 337.
Bluse 166, 542.
Böcklin, Arnold 514, 530.
Boffrand, Germain 418, 423, 431.
Bois, Curt de 437.
Bologna 188, 208, 220, 227.
— San Petronio 192.
Bologna, Giovanni da 199.
Bondone, Giotto di 200.
Bonesche Emaillen 502.
Boutellier, Jean le 110.
Bontemps, Pierre 300.
Boos, Roman Anton 433.
Boremanns 292.
Borghese, Palazzo, in Rom *189.
Borromäuskirche in Wien 398.
Börse in Paris 452.
Boscoreale 25.
Böttger, Joh. Friedr. 443.
Botticelli, Sandro 204, 226.
Boucher, François 348.
Boucheron 476.
Boudoir 470.
Boulle, Charles André 357, 358, 380, 424.
— — Zierkabinett mit eingelegter Holzarbeit *355.
Boullearbeit 381.
Boullemöbel 355.
Boulle-Technik 361.
Boumann, Joh. 436, 506.
Bourges, Haus des J. Coeur zu 140.
— Kathedrale 108.
Bourgtheroulde, Hotel, zu Rouen 140.
— — Fassadenansicht *142.
Bouts, Dirk 263, 264.
Bow 493.
Bramante 186, 323.
— Entwurf der Fassade für die Peterskirche in Rom *325.
Brandenburg, Dom 72.
Brandenburger Tor in Berlin *507.
Braunschweig 137.
— Dom 116.
— Gewandhaus 251.
— Lessingdenkmal *518.
— Saalbau der Burg Dankwarderode *76.
Brautschalen 241.
Bremen, Rathaus 256.
— — Güldenkammer 375.
Brescia 239.
— Lipsanothek 44.
Brescia Moretto da 218.
Breton, Mathurin le 349.
Briosco, Andrea, gen. Riccio 233.
Briot, François 312.
Brisseville 366.
Bristol 493.
Brongniart 452.
Bronzeaufsatz für einen Kamin im National-Museum zu Florenz *232.
Bronzebeschläge 424.
Bronzeguß 11.
Bronzeplastik 470.
Bronzestatuetten 474.
Bronzetechnik 9, 24.
Brosche 236, 429, 477.
Brotbretter 381.
Brouwer, Adriaen 406.
Brown, Madox 498.
Brueghel d. Ä. Peter 401.
Brügge, Justizpalast, Renaissancekamin *294.
— Rathaus *177.
Brüggemann, Hans 260.
— — Hochaltar im Dom zu Schleswig *259.
Bruglocher, Salomo 380.
Brühl, Schloß, Saalansicht *437.
— — Vestibül *437.
Brunnelleschi 186.
Brustspangen 316.
Brunnenhaus 75.
— zu Zwettl 75.
Brüssel 295, 411.
— Rathaus 180.
Brustbandelier 364.
Brustpanzer 87.
Brüstungsfeld 374.
Bruyn, Bartholomäus de 266.
Bry, Theodor de 288.
Buchausstattung 291, 314, 538, 577, 578.
Buchbinder 314.
Buchbinderkunst 290.
Buchdeckel aus St. Blasien 124.
Bucheinband 161, 231, 243, 290, 291, 314, 361, 430, 450, 482, 537, 578, 579.
Bücherschrank 52, 229, 472, 492, 501.
Buchillustration 578.
Buchmalereien 116, 117.
Buchschmuck 537, 538.
Buffet *308; 381, 501, 521.
— von Thomas Sheraton *491.
Bullant, Jean 298.
Bündelpfeiler 98, 180.
Bunzlau 570.
Bunzlauer Gewerbe 449.
— Steinzeug 283.
— Töpfereien *Beil. zw. S. 284/285.
Burg Dankwarderode zu Braunschweig, Saalbau *76.
— zu Eger 79.
— Eltz *81.
— zu Landsberg bei Halle 79.
— zu Nürnberg 79.
— Runkelstein bei Bozen 82, 118.
— — Wandmalerei *83.
Burgbauten 89
Burgen, fürstliche 82.
Burgengründung 81.
Bürgerhaus 136, 137, 144, 298.
Burgkmair, Hans 266, 288.
Burgschloß zu Avignon 146.
Bürklein, Friedrich 525.
Büro 472.
Burslem 494.
Büstenständer 231.
Busti, Agostino 240.
Butzenscheiben 534.
Byzanz 82, 86.

Cachet 476.
Caffagiuolo 242.
Caffieri, Jaques 424.
Cahier 476.
Caino, Pietro 239.
Cambridge, Bibliothek 413.
— Trinity-College 413.
Camelio, Vittore 239.
Campana, Sammlung 477.
Canova 456.
Canterbury, Kloster 73.
Capella Sistina 324.
Caprarola, Schloß 187.
Caracalla, Thermen des, in Rom *35.
Caradosso 240.
Caravaggio 220.
— die Madonna mit Rosenkranz *223.
Carpaccio, heiliger Hieronymus *229.
Carpeaux, Jean Baptiste 458.
— der Tanz *457.
Carracci, Agostino 220.
— — Galatea mit Tritonen und Nixen *222.
— Annibale 220, 333.
— Lodovico 220.
Carries, Jean 483.
Carstens, Asmus Jakob 512.
— — Griechenfürsten im Zelte des Achill *510.
Cassapanca, florentiner *227.
Cassone 226.
Castagno, Andrea del 202, 203.
— — der Gekreuzigte mit Heiligen *203.
Castellani 477.
Cathedra 39.
Cato, Marcus Porcius 36.
Causeuse 470.
Cazin 484.
Cella 2, 3, 9.
— -Fries 8.
Cellini, Benvenuto 239.
Certosiner Mosaik 177, 274.
Chaiselongue 425.
Chalgrin 452, 453.
Chambers, William 420.
Chambord, Schloß *297.
Chapus 459.
Charlottenburger Schloß 369.
Charpentier, Alexandre 483.
Chartres 66
— Kathedrale 65, 108, 109.

Chartres, Kathedrale, Fenster *119.
— — Königspforte 107.
Chasseriaux 467.
Chaton 54.
Chavannes, Puvis de 467.
Chelle, Jean de 108.
— Pierre de 110.
Chelsia 493.
Chilaina 21.
Chinoiserien 422, 443.
Chippendale, Thomas 415, 489, 490, 491.
— — Damenschreibtisch *492.
Chiton 21.
Chlamys 21.
Chodowiecki, Daniel 435.
— — Kostümstudien *450.
Chor 100, 323.
Chorgestühl 326.
Chorhemd 328, 398
Chormantel 128, 398.
Chorpulte 315.
Chorrock 327.
Chorschranken 97.
Chorstühle 122.
Christiansen, Hans 565.
Christus, Petrus 263.
Chryselius 494.
Ciborium 39, 197.
Cimabue, Maler 200
Claire, Godefroid de 67.
Claude Lorrain 346.
Clermont-Ferrand, Notre Dame du Port 96.
Cloß, Adolf 538.
Codex aureus von St. Emmeran zu Regensburg, Einband *59.
Coeck, Hieronymus 288.
Coeur, Haus, in Bourges 140.
Collaert, Hans 288.
Colombe, Michel 300, 301.
— — Grabmal Franz' II. *301.
Colonnade du Louvre 339.
Comonazzo, Lazarino 239.
Compiègne, Schloß, Empire-Toilettenzimmer *471.
Confessio 39.
Constable, John 488.
— — die Meierei im Tal *488.
Contrefait-Büchsen 384.
Coques, Gonzales, der junge Gelehrte mit seiner Schwester *411.
Cordova 146, 304.
Cornelius, Peter 512, 513.
— — die apokalyptischen Reiter *511.
Corot, Camille 466.
— — lesendes Mädchen am Fluß *467.
Correggio 216, 323, 324.
— der Tanz *215.
Cortona, Pietro da 333, 334, 397.
— — Decke des Apollosaales im Palazzo Pitti *333.
Corvinuspokal *160.
Cosimo, Piero di 204, 226.
Cosmaten, Künstlergeschlecht 177.
Cossa, Francesco 208.
Courbet, Gustave 466.
Courtois 344.
Courtrai 295.
Cousin, Jean 314.
Couston, Guillaume 422.
Coypel 344.
Coyzevox, Antoine 344, 345.
— — Nymphe *344.
Cranach, Lukas, Bildnis einer jungen Dame *279.
Cressent, Charles 424.
Cuvilliés d. Ä., François 418, 430, 431.
Cyklopenbau 505.
Czernin, Palast 368.

Dachaufbauten 505.
Dacherker 140.
Dachgiebel 246.
Dachstühle, hölzerne 132.
Dalmatika 72, 327, 398.
Dalou 459.
Damenjagdgewehr *291.
Damenschreibtisch 470, 491.
— von Thomas Chippendale *492.
Damenzimmer 470.
Dankwarderode, Burg, zu Braunschweig, Saalbau *76.
Danzig 250, 373, 383.
— Marienkirche 72.
Danzker 74.
Daum, Frères 486.
David, Gerard 263, 264.
— Jacques Louis 349, 456, 458, 463, 470, 475.
— — Madame Récamier *463.
Debrosse, Salomon 340.
Deck, Theodor 456.
Decke 302, 333, 334, 375, 376, 413, 415, 418, 423, 435, 468, 489, 500, 518, 564.
Deckelschalen 236.
Deckenbildung 294, 372.
Deckenkoppel 364.
Deckenmalerei 323, 334.
Defregger, Franz 530.
Degen 240, 287, 364, 392, 474.
Degengriffe 239, 388, 443.
Dekorationsstil, gotischer 146.
Delacroix, Eugène 465.
— — die Barke des Dante *464.
Delaherche, Keramiker 483.
Delamaire, Alexis 418.
Delaroche, Paul 466.
Delaunay 359.
Delft 485
— -Dessins 361.
Delfter Fayencen 410.
Delli, Dello 226.
Denkmäler der Skaliger 114.
Dequevauviller, François, Tanzstunde *447.
Deruta 242.
Deutschordenskirche zu Ramersdorf, Malereien in der 118.
Diadem 21, 34, 475.
Diadumenos nach Polyklet 16.
Diagonalrippen 98.
Diele 90, 270; *567.
— niedersächsische *93.
Dietrich, Chr. Wilhelm Ernst 434.
— W. 324.
Dietrichs, Fr. W. 436.
Dijon 111, 140.
— Karthäuserkloster 111.
— — Mosesbrunnen *109.
Dinant 315.
Dinglinger, Joh. Melchior 388.
— — Freuden des Lebens *389.
Diptychen 112.
Diskuswerfer von Myron 12.
Dogenpalast zu Venedig 132, 143.
— — Hauptansicht *133.
Dolch 136, 240, 287, 288, 290, 392.
Dolchmesser 87, 88.
Dom zu Aachen 56, 58, 124.
— — Inneres *57.
Dom zu Augsburg 58.
— zu Bamberg 106.
— zu Basel, Altaraufsatz 58.
— zu Beauvais *99.
— zu Brandenburg 72.
— zu Braunschweig 116.
— zu Ferrara 112.
— zu Freiberg, goldene Pforte 105.
— zu Halberstadt 70, 84.
— zu Hildesheim, die ehernen Türflügel *103.
— zu Köln 68, 97.
— — Dreikönigsfenster 121.
— — Grundriß *97.
— — Schrein der heiligen drei Könige 68.
— — Westansicht *101.
— zu Lüttich 168.
— zu Münster 116.
— zu Naumburg 105.
— — Lettner-Skulpturen 106.
— — Statuen *86.
— zu Orvieto 114, 126.
— zu Parma 112.
— zu St. Front in Perigueux 64.
— zu Ravenna, Thron des Bischofs Maximian 112.
— zu Schleswig, Hochaltar von Brüggemann *259.
— zu Soest 116.
— zu Speyer *63.
— — Grundriß *61.
— — Krypta *62.
Domäne 48.

Domäne Asnapium 48.
Donmeys 454.
Domus Vettiorum, Pompeji, Ansicht des Peristilio *27.
Donatello 192, 194, 239.
— heiliger Georg 193.
Donaugrenze, die, zur Zeit Marc Aurels *47.
Donjon 89.
Donner, Raphael 374.
Doré, Gustave 538.
Dorer 10.
Dormitorium 73.
Dornauszieher 11.
Dorsmann, Architekt 401.
Dosen 388, 441, 443.
Dragoir 168.
Drapierung 468.
Drechselprofile 378.
Drehsessel 273.
Dreibank 170.
Dreibein 92, 151.
Dreifaltigkeitsringe 384.
Dreifuß 24, 25, 168.
Dreisitz 84, 306.
Dresden 387, 528.
— Frauenkirche 396.
— — Inneres *395.
— Hoftheater *525.
— Palais im Großen Garten 370.
— Zwinger 368, 370.
— — Südwest-Pavillon *369.
Dressoir 171.
Duban 454.
Duc, Louis 454.
— Viollet le 454.
Ducerceau 378
— Jacques Androuet 305, 306, 312.
— Jean 296.
Dumont, Blumenmaler 536.
Dupré 466.
Düren, Statius van 244, 283.
Dürer, Albrecht 264, 265, 266, 287, 288, 292.
— — die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit *263.
Dwight, John, Kunsttöpfer 493.
Dyck, Anton van, Bildnis Karls I. *415.

Ebers, David 493.
— John Philipp 493.
Echinus 3, 4, 5; *5.
Eckmann, Otto 564, 565, 568, 578.
Eckmannschrift 578.
Eckpfosten 373.
Edelinck 344.
Edelmetallarbeiten 157, 310.
Edelschmiedearbeiten 359.
Edelschmiedekunst 25, 26, 31, 44, 52, 316, 322, 442, 494, 574.
Edelsteine 34.
Edelsteinschleiferei, Turnauer 393.
Edelzinnarbeiten 286.
Effner, Baumeister 368, 430.
Egbert, Erzbischof 58.
— -Kodex 116.
Eger, Burg 79.
Egermann 537.
Egle, Josef von 528.
Ehinger Hof in Ulm 144
Ehrensäule auf dem Vendôme-Platz zu Paris 452.
Ehrenschild, erzener *289.
Eichler, Heinrich 380.
Eiffel, Gustave 552.
Eiffelturm 552.
Einband des Codex aureus von St. Emmeran zu Regensburg *59.
— der Psalterhandschrift Karls des Kahlen 58.
Einlegearbeit 381.
Einlegetechnik 357.
Eisenarbeiten 286, 544.
Eisenbau 552.
Eisengitter 385.
Eisenguß, schmiedebarer 350.
Eisenmöbel 524.
Eisenschmiedekunst 384.
Eisenschmuck 474, 476.
Eisenstil 84, 147.
Elaiothesion 35.
Elbert 69.
Elfenbeinarbeiten 382, 383.
Elfenbeinbecher im Fugger-Museum zu Augsburg *383.
Elfenbeinindustrie 382.
Elfenbeinschnitzerei 128, 172, 240, 361.
Elfenbeinskulptur 383.
Elhafen, Ignaz 382.
Elisabethisches Haus *321.
Elisabethkirche in Marburg 66.
Ellrich, Christoph 380.
Eltville 126.
Eltz, Burg *81.
Email 22.
— von Limoges 477.
Emaillen 312.
— Bonesche 502.
Emailmalerei 360, 477.
Emailschmuck 87
Embriachi, Familie 178.
Empiremöbel 473.
Empirestil 468.
Empire-Toilettenzimmer der Kaiserin Josephine in Schloß Compiègne *471.
Empirezimmer aus dem österreichischen Unterrichts-Ministerium *521.
Empore 61, 100, 394, 502.
Emporenbau 38, 324.
Enderlein, Kaspar 286.
Ephebeion 35.
Epistyl *5, 6.
Epitaphium 326.
Erbsenschotenornament 360.
Erdmannsdorf, Friedr. Wilh. von 506.
Erechtheion in Athen 9.
Eren 90.
Erfurt, Junkerhof 375.
Erker 140, 246, 321, 505, 550.
— -Dachaufbauten 369.
Erlach, Fischer von 368.
Erzguß 102, 112.
Eßbesteck 169; *235; 441.
Eßschrank 322.
Etagenhaus, englisches 498.
Etruria 494.
Etruskischer Schmuck nach griechischen Vorbildern *23.
Etuis 443.
Evangeliar Erzherzog Albrechts von Österreich 118.
Evangeliarium, Bambergense, Kaiser Otto III., Miniaturmalerei im *71.
Evangelienbücher 70.
Eyck, Hubert u. Jan van 260, 262, 263
— — Genter Altarschrein *261.

Faber-Haus in Berlin *527.
Facettenschliff 392.
Facettenstil 285.
Fächer 22, 237, 316, 362, 441, 480, 482, 543.
Fächergestell 382.
Fächergewölbe 180.
Fächerrosettenornament 248.
Fachwerkhaus 322.
Fackelträger 315.
Fackelständer 168.
Fadenglas 32, 284.
Faenza 242.
Fahnen- und Feldzeichen 88, 135.
Falguière, Alexandre 459.
Falize, Alexis 477.
Faltfächer 238, 364, 430.
Faltstuhl 51, 151, 306, 309.
Faltwerksschränke 171.
Fassade 180, 296, 329, 330, 339, 368, 454, 549.
Fassadenbau 528.
Fassadenform 370.
Fassadenmalerei 246.
Fassadensystem 368.
Fauconnier 476.
Fausthandschuh 165.
Fauteuil 309, 425.
— Stil Louis XVI. *Beil. zw. S. 336, 337.
Fauteuil en cabriolet 470.
Fayence 178; *315; 361, 449, 456.
Fayencearbeiten 485.
Fayence-Malerei 410.
Fayencen, Delfter 410.
Fayenceöfen 572.
Fayence-Vase von Rouen *361.
Fayencewaren 393.

Fenster 92, 140, 148, 188, 245, 246, 248, 270, 294, 330, 344, 375, 417, 501, 550, 564.
— romanisches 65.
Fensterbrüstungsplatten 247, 248.
Fensterdraperien 468.
Fenstergitter 442.
Fensterscheiben 32.
Fenstervorhänge 519.
Ferment-Mevière 476.
Ferrara 208.
— Dom zu 112.
— Schule von *237.
Ferrara, Andrea 239.
— Giandonato 239.
Feuerbach, Anselm 530.
— — Medea auf der Flucht *529.
Feuerbock 91, 286.
Feuergewehr 366.
Feuerhaken 84, 232.
Feuerhunde 232.
Feuerschaufel 232.
Feuerwaffen 290.
— Damenjagdgewehr *291.
Fidus 578.
Filigran 477.
Filigranglas 32, 392.
Fingerhandschuh 165.
Fingerring 166, 170, 184, 316.
Fischer, Gebrüder 393.
Flachdecke 222.
Flachornament 248.
Flakon 388.
Flammleiste 379.
Flaxman, John 494.
Flet 90
Fliesen 483.
— emaillierte 532.
Fliesenbekleidung 498.
Flintenschloß 366.
Florentiner Cassapanca *227.
Florenz 114, 128, 176, 178, 186, 191, 200, 204, 205, 222, 224, 227, 228, 233, 239, 243.
— Baptisterium 191.
— — Erztür *112.
— — Relief von Adam und Eva *192.
— Hospital auf der Piazza Annunziata 191.
— Palazzo Medici *187.
— — Hof *185.
— Palazzo Vecchio 180.
— St. Maria Fiore 100.
— St. Miniato 101.
Floris, Cornelis 293.
Florisstil 400.
Flügelaltäre 126.
Flügelgläser, venezianische *243.
Flügeltür 376.
Fontaine 335.
— Architekt 452, 470, 475.
Fontainebleau, Schloß 418, 420.
Fontainebleau, Schloß, Bett der Maria Antoinette *421
— — Galerie Franz' I. *303.
— — Heinrichs II. 304.
— — Treppengeländer *349.
Fontange 365.
Fontenay 477.
Forli, Melozzo da 206.
— — Himmelfahrt Christi *207.
Fornim 476.
Foureault, Jehan 304
Fournier 380.
Frack 429, 478, 482.
Fragonard, Jean-Honoré 348.
Francavilla, Pietro 300.
Francesca, Piero della 206.
Francia, Francesco 208.
Franciabigio 226.
Francini, Giovanni 239.
Francquart, Jacques 400.
Frankenturm zu Trier *94.
Frankfurt a. M. 528.
Frauenkirche zu Dresden 396.
— — Inneres *395.
Frauenkleidung 87, 174, 280, 296, 362, 364, 390, 416, 450, 478.
Frauenschmuck 34, 235.
Frauentracht 85, 165, 237, 337, 540, 576.
Frechen bei Köln 282.
Freiburg i. B. 254.
Freiburger Münster 106.
Freiburg (Unstrut), Schloß 79.
Freilichtmalerei 562.
Frémiet 459.
Freskomalerei 40, 188.
Freundschaftsring 428.
Frey, H. 285.
Friauler Spieß 239.
Friederieus, Mönch 69, 70.
Friedrich I. (Kaiser Rotbart) 77.
— der Große, Standbild von Rauch *517.
— Kaspar David 514.
Friedrichsbau in Heidelberg 366.
Fries 3; *6.
Fronhausen, fränkisches Gehöft aus *92.
Froment-Maurice 477.
Frontispize 305.
Fruchtkörbe 494.
Frundsberg, Schloß, bei Schwaz 144.
Fuggerhaus in Augsburg 250, 268.
— — Fresko *250.
Fugger-Museum zu Augsburg, Elfenbeinbecher *383.
— — Gold- und Silberpokale *387.
— — Platten *387.
Fürspan 166.
Fürstenbecher, altdeutsche bemalte, des 16. u. 17. Jahrhunderts *Beil. zw. S. 284/285.
Fürstenhof zu Wismar 244, 250.
— — Portal *245.
Fürstenschloß 131, 136.
— in München 252.
Fußbekleidung 164.
Fußboden 26, 224, 355, 375, 439, 468, 500, 519, 564.
Fußbodenbelag 95.
Fußbodenteppich im Dom zu Halberstadt 70.
Fußring 34.
Fußschemel 309.

Gabel 310, 360, 388.
Gaillon, Schloß 132.
Gainsborough 487, 488.
— Lady Sheffield *487.
Galanteriedegen 366.
Galeria 332.
Galerie 132, 321.
— in Hampton Court 321.
Galerieeinbau 322.
Gallé, Emile 486, 570.
Gallégläser *486; 570.
Gansbison 88.
Gardinettiring 502.
Garnier 454.
Garten 27, 350, 422.
— englischer 421.
Gartenanlage der Römer 36.
Gartenbau 335, 554, 555.
Gartenhaus im Großen Garten zu Dresden 370.
Gartenhäuser 370.
Gartenkunst 24, 413, 420.
Gastmahl, Ausschnitt aus einem Kirchenstuhlbehang *146.
Gauguin 467.
Gaul, Aug. 574.
Gavarni 541.
Gebäckkorb 443.
Gebetbuch vom Herzog von Aumale 117.
Gefäßbildnerei 178, 575.
Gefäße aus Halbedelstein 34.
Gefäßmalerei 19.
Gehäuseuhren 474.
Gehöft, fränkisches 90.
— — aus Fronhausen *92.
Geison *6.
Gelnhausen, Kaiserpfalz *77.
— — Kamin *78.
Gemälde 381.
Gemeindehaus 37.
Gemmen 70, 477.
Gemmenschneidekunst 34.
Gent 172.
— Justus van 263.
Genua 176, 330, 331.
Georgskirche zu Oberzell 116.
— — Lazarus, Auferweckung des *113.
Gérard, François Pascal, Madame Récamier *479.
Géricault, Théodore 464.
Germain, Thomas 424, 477.

Germanen, besiegte, vor Marc Aurel *33.
Geschäftshaus 550.
Gesims 4, 8.
Geßner, Salomon 435.
Gewandhaus in Braunschweig 251.
Ghiberti, Lorenzo 191.
Ghirlandajo 205.
— die Geburt des Täufers *225.
Giebel 140, 322, 370.
— eines Hauses in Osnabrück *249.
Giebelfassade 324.
Giebelgesimse 330.
Giese, Benj. 437.
Gildenhäuser 180.
Gilet 430.
Gilly, Friedrich 506.
Giorgione 216.
— schlafende Venus 216, 217.
Giotto di Bondone 114, 176, 200.
— der Einzug in Jerusalem *201.
Girard 437.
Girardon, François 344, 345.
Gitter 349, 384, 385, 386, 420, 442.
Gitterschmiedekunst 349.
Glas 162, 284, 428, 493.
—= und Wandmalerei 64.
Glasarbeiten 456.
Glasätzung 392.
Glasbijouteriewaren 393.
Glasemailschmuck 242.
Gläser 313, 392, 485.
— böhmische 284, 285, 392, 449.
— Fichtelberger 284.
Glasfabrikation 313.
Glasfenster 50, 58, 121, 148.
— aus Favrile=Glas *505.
Glasgefäße, römische, aus verschiedener Zeit *31.
Glasgemälde 58, 64, 120.
Glasgeschirr 242.
Glasgraveurtechnik, böhmische 537.
Glasindustrie 392, 537, 569.
Glaskronleuchter 568.
Glaskrüge, altdeutsche bemalte, des 16. Jahrhunderts *Beil. zw. S. 284/285.
Glaslüster 474.
Glasmacher=Gewerbe 242.
Glasmacherkunst 162, 449, 486.
Glasmaler 314.
Glasmalerei 65, 66, 149, 176, 243, 270, 313.
Glasmosaik 177.
Glasschliff 284, 392.
Glasschneiden 392.
Glasschrank 520, 522.
Glasstil 569.
Glastechnik 32.
Glaukos 9.
Glorienmalerei 330.
Glume, Fr. Chr. 434.
Glyptik 34, 86, 87, 429.
Gobelin 354, 414, 422.
— der französischen Rokokozeit *419.
— aus der Zeit Ludwigs XIV. *353.
Gobelin, Gebrüder 354.
Gobelinwirkerei 376.
Gogh, Vincent van 467.
Gold= und Silberpokale im Fugger=Museum *387.
Goldblättchen 21.
Goldgläser 44, 176.
Goldschmiede 316.
Goldschmiedearbeit 21, 170, 387.
Goldschmiedegewerbe 157.
Goldschmiede=Gilde 182.
Goldschmiedehandwerk 168, 475.
Goldschmiedekunst 53, 54, 66, 68, 124, 126, 157, 175, 234, 276, 312, 428, 477, 502, 575.
Goldstickereien 70.
Görlitz 254.
Goes, Hugo van der 263.
Goslar, Bergkanne 160.
— Kaiserhaus 76.
Goethe, Eosander von 369.
Gotik 95.
— italienische 100.
Göttich, Paul 274.
Goudouin 452.
Goujon, Jean 296, 300, 301. 305.
Grabdenkmal des Dietrich von Wettin 104.
— Philipps des Kühnen 111.
Grabdenkmäler 16, 110, 124, 256.
Gräberplastik 105.
Grabgrotten zu Beni Hassan 3.
Grabmal 326.
— Franz' II. von Colombe *301.
— Heinrichs II. und seiner Gemahlin 302.
— Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig 105.
Grabmalrelief des Hegeso *16.
Grabskulptur 110.
Grabstele 10.
Graburnen 20.
Graff, Anton 435.
Grael 506.
Granacci 226.
Granatapfelmuster 147, 156, 225.
Grand, Le 452.
— Trianon 342.
Graumalereien 66.
Great chamber 321.
Greenwich, Hospital 413.
Grenzhausen 282.
Greuze, Maler 348.
Grien, Hans Baldung 288.
Grisaillen 313.
Grolier, Jean 314.
Gros, Antoine Jean 458, 464.
Groteske 241, 270, 417.
Groteskenmalerei 242.
Groteskenstil 316.
Groteskenwerk 234.
Grubenschmelz 67.
Grünewald, Matthias 266.
— Mittelbild des Isenheimer Altars *265.
Gruppe, goldene, im Dom zu Lüttich 168.
Grützner, Eduard 530.
Guay, Jaques 429.
Gubbio 242.
Guéridon 387.
Gueyton 476.
Guipuren 337.
Guillermin, Jean Baptiste 361.
Gürtel 21, 86, 166, 170, 184, 236, 316.
Gürtel und Schnalle aus ziseliertem Silber und Gold *167.
Gürtelschnallen 21.
Gurtgesims 38.
Güstrow, Schloß *251.
Gynaikonitis 24.

Haar 318, 416.
Haarkette 86.
Haarnadeln 316.
Haarpflege 184.
Haartracht 362.
Hagenau 77.
Hagia Sophia in Konstantinopel 40, 42, 44.
— — Grundriß *42.
— — Inneres *43.
Hain, heiliger, zu Olympia 24.
Hainhofer, Philipp 274.
Halberstadt 71.
— Dom 70, 84.
— — Fußbodenteppich 70.
— Liebfrauenkirche 104.
Halbschuh 362.
Halbstuhl 170.
Hallen 334.
Hallenhof 331.
Hallenkirche 100, 324.
Hallenkirchensystem 96.
Hals, Frans 406.
— — Amme mit Kind *407.
Halsband 21, 86.
Halsberge 135.
Halskette 166, 170, 184, 236, 316, 475, 476.
Halskragen 411.
Halskrause 318, 390.
Hamburg 250.
— Bismarckdenkmal 559.
Hampton Court, Galerie 321.
Handleuchter 359.

Handringe 475.
Handschleuder 87.
Handschuhe 318, 364.
Handspiegel 443.
Handtuchhalter 381.
Hängekronen 359.
Hängekuppel 323.
Hängelampen 315.
Hängeschrank 154.
Harmodios 10.
Harnisch 135, 239, 287, 289, 392.
— Mailänder 240.
Harpin, Louis 420.
Härtel, Georg 380.
Hartporzellan von Sèvres *484.
Hasté, Schlosser 350.
Hatfield, Schloß *131.
Hauben 236, 541.
Haubert 88.
Haubet 135.
Hausebecher *276.
Hauptzsch, Joh. 438.
Haus des J. Cour zu Bourges 140.
— englisches 412, 413, 498.
— elisabethisches 320.
— fränkisches 90.
— griechisches 22.
— italienisches 141.
— das alt-niedersächsische 48.
— niedersächsisches 374.
— norwegisches 91.
— oberdeutsches 90.
— römisches, des Pansa. Grundriß *26.
— sächsisches 89, 90.
— westgotisches 46.
— zu Winkel am Rhein 95.
Hausaltäre 278.
Häusergrundriß 498.
Hausrat der Römer 31.
Haustür 248, 400.
Hedwiggläser 285.
Hegeso, Grabmalrelief des *16.
Heidelberger Schloß 251.
— Friedrichsbau 366.
Heiden, Adolf 545.
Heider, von 570.
Heine, Thomas Theodor 578.
Heinrich I., Landgraf 81.
Helena von Zeuxis 20.
Hellebarde 136.
Helm 55, 135, 174, 392.
— Prunkhelm *239.
Hemd 56, 364.
Henkelkrug 242.
Henlein, Peter 290.
Henri-deux-Waren 312.
Hepner, Jacob 380.
Hepplewhite 490, 491.
Heräon zu Olympia 3.
Heribertschrein in Deutz 68.
Herle, W. von 120.
Herme 189.
Hermes 8.
— von Olympia von Praxiteles *18.
Herold 443, 444.
Herrenhaus 48.
Herrenhausbauten in Frankreich 80.
Herrenschloß in Neuhaus in Böhmen 144.
Herrentracht 544, 577.
Herrenzimmer 472.
Herrera, Juan de 316.
Herrmann, Hans 562.
Heynitschek 438.
Hildebrand, Adolf 556, 557.
— — Bronzebüste des Herzogs Georg von Sachsen-Meiningen *557.
— Joh. Lukas von, Architekt 368.
Hildesheim 70, 248.
— Dom, die ehernen Türflügel *103.
— Michaeliskirche 104.
— Knochenhaueramtshaus 248.
— Vorsaaltür des Rathauses 375.
Hildesheimer Schule 58.
— Silberfund 31, 32.
— — Minervaschale *30.
Himation 21.
Himmelbett 473.
Himmeldecke 309.
Hirnhaube 135.
Hirschhornarbeiten 383.
Hirschhorn-Schüssel u. -Kanne im Hohenloheschen Familienbesitz 383.
Hirschvogelkrüge 283.
Hochaltar 324.
Höchst 449.
Hochzeitsbecher 242.
Hocker 306.
Hof, fränkischer 47.
Hofanlage, fränkische 89.
Hoffmann, Ludwig 545, 546.
— — Virchow-Krankenhaus in Berlin *547.
Hofmann, Ludwig von 564.
— — Blütenphantasie *563.
Hogarth, William 487.
Hohlgefäßindustrie 392.
Hohlglas, böhmisches 537.
Hohlglaswaren 313.
Höhr i. Nassau 282.
Holbein der Jüngere, Hans 244, 266, 274, 280, 288, 292.
— — die Kreuzigung *267.
Holl, Elias 254, 256.
Höllenbrueghel 410.
Holzbau 246, 247.
Holzbaukunst, niederdeutsche 139.
Holzfußboden 144.
Holzhaus 50.
Holzparkett 439.
Holzschnitt 291, 292, 538.
Holzschuher, E. K. 254.
Holztreppe 321, 322.
Holzvertäfelung 49, 147, 305, 414, 418.
Hope, Thomas 499.
Hoppenhaupt 437.
Hortus deliciarum 116.
— Kinderspielzeug *114.
Hose 164, 237, 362, 429.
Hospital zu Greenwich 413.
— auf der Piazza Annunziata in Florenz 191.
Hotel Bourgtheroulde in Rouen 140.
— — Fassadenansicht *142.
Hotel Chambellan 140.
— Gallifet 452.
— Ludwigs XVI. in Abbeville *423.
— Rohan 418.
— solennel des grands abattements 131.
— solonnel Karls V. 146.
— Soubise 418.
— de Toulouse 418.
Houdon, Jean Antoine 346, 456.
Huber, Patriz, Diele *567.
Humerale 71.
Humpen 278.
Hut 164, 184, 237, 318, 362, 364, 390, 411, 416, 474.
Hutschmuck 235.
Huvé 452.
Huy, Reiner von 67.

Iktinos 8.
Imhof, Kunz 118.
Imhofsches Haus in Nürnberg 141.
Impluvium 27.
Impressionismus 467, 562.
Ingelheim 49.
Ingres, Jean 465, 466, 482.
— — die Quelle *465.
Inkrustation 498.
Inkrustationsstil 29.
Innenarchitektur 468.
Innenausstattung 456, 564.
Innendekoration 370, 435, 438, 489.
Inneneinrichtung 469.
Innenräume 232.
Innentüren 248.
Innsbruck 287.
Institut der Bücherrevisoren in London 498.
Intarsia 171, 295, 380, 440.
Intarsiamalerei 323.
Ipern, Rathaus 180.
Iphikrates 8.
Isabella, Infantin von Spanien *317.
Isidorus von Milet 40.
Isle de France am Abteibau zu St. Denis 96.
Jacke 164, 364, 411.
Jagdhörner 172.
Jagdwaffen 290.

Jakob, Ebenist 470.
Jamnitzer, Wenzel 276, 277, 278, 290.
Janiset 476.
Janssen, Abraham 402.
Jardinieren 469.
Jaspерware 494.
Jef, Lambeau 463.
Jesuitenkleidung 328.
Johann von Troppau 118.
Joinville übergibt Ludwig X. seine Histoire de St. Louis *173.
Joner 10.
Jones, Inigo 412, 413.
Joppe 164.
Josephs Traum, Miniature des 10. Jahrhunderts *49.
Jugend (Zeitschrift) 577.
Jugendstil 556, 568, 577.
Jungferubecher *277.
Jünglingshalle 35.
Junkerhof zu Erfurt 375.
Juste, Jean 300.
Justizpalast zu Brügge, Renaissancekamin *294.
— in Lyon 452.
Juwelierkunst 476.

Kabinett, chinesisches, zu Hetzendorf 425.
Kabinettschränke 231, 307.
Kachel 150.
Kachelofen 91, 272, 519.
Kaffeeservice 388, 494.
Kaffeetisch 521.
Kager 372.
Kaiser Konstantin 37.
Kaiser Otto III., Minitaturmalerei im Evangeliarium Bambergense *71.
Kaiserhaus zu Goslar 76.
Kaiserpfalz zu Gelnhausen *77.
— — Kamin *78.
— zu Aachen 49.
— — rekonstruierter Lageplan *48.
Kaiserslautern 77.
Kalathos 22.
Kallikrates 8.
Kalotte 41.
Kambly, Melchior 439.
Kameen 34, 475, 476.
Kameenring 502.
Kamera 73.
Kamin 50, 91, 232, 272, 295, 302, 305, 322, 342, 355, 376, 413, 415, 422, 468, 500, 520.
— des 16. Jahrhunderts *231.
— Renaissancekamin im Justizpalast zu Brügge *294.
— Bronzeaufsatz für einen Kamin im National-Museum zu Florenz *232.
Kaminbank 306, 309.
Kaminböcke 355.
Kaminhaus 90.
Kaminlaibungen 483.
Kaminschirm 381, 472.
Kaminständer 427.
Kaminvorsetzer 501.
Kämme 172, 240.
Kampen, Jakob van 400.
Kämpfer 38.
Kanapee 425.
Kandelaber 25, 31, 232, 315, 337, 473.
Kändler, Joh. Joachim 444, 446.
— — Triumphzug der Galathea *445.
Kanne 127, 160, 236, 243, 278, 310, 312, 388, 442.
— der Grafen von Ziegenhain 160.
Kanneluren 4.
Kanzel 123, 197, 326, 394, 502.
Kanzel am Baptisterium zu Pisa 113.
— in S. Andrea zu Pistoja, Sibylle und Propheten *111.
Kapitäl 3, 64, 98, 305.
— jonisches *6.
— korinthisches *7.
Kapitel 73.
Kapitelsaal 75.
Kapellen 323.
Kapellenkranz 64.
Kappen 237.
Kardinalhut 327.
Karl der Große 47, 54, 56.
— in karolingischer Tracht *56.
— Schmalseite des Reliquienschreins *67.
Karl V. 131.
Karlsruhe i. B. 506, 528.
— katholische Kirche 506.
Karlsfeld i. Erzgeb., Kirche 396.
Karthäuserkloster bei Dijon 111.
— Mosesbrunnen *109.
Kartusche 190, 323, 339.
Kartuschenwerk 292, 293.
Karyatiden 339.
Kasawaika 542.
Kasel 71.
— in Halberstadt 128.
— im Dom zu Krakau 128.
Kaskaden 335.
Kassetten 3, 8, 84, 228, 278.
Kassettendecke 37, 295, 413.
Kassettenwerk 132.
Kästchen 233, 236, 286.
— mit Elfenbein-Auflagen aus dem 14.—15. Jahrh. *127.
Kasten 152.
Kastenuhr 361, 427.
Kasula, Stephaus 59.
Kathedra 39, 40.
Kathedrale von Amiens 108.
— zu Bourges 108.
— zu Chartres 65, 108, 109.
— — Fenster *119.
Kathedrale zu Reims 108, 109.
— — Frauenfigur vor dem Hauptportale *108.
Kauffmann, Angelika 512.
Kaufmannshaus des Mittelalters 138.
— Grundriß *137.
Kehlungen 373.
Kelch 126.
— des Sienesen Guccio 125.
— aus der St. Johanniskirche in Nürnberg *126.
— im Mainzer Dom 126.
— Tassilos im Kloster Kremsmünster *52.
Kelchbecher 169.
Kelchglas 243.
Kelchgläser, altdeutsche bemalte, des 16. Jahrhunderts *Beil. zw. S. 284/285.
Kelchkapitäl 96.
Keldermann 292.
Keller 344.
Kemenate 73.
Keramik 456, 483, 485, 570.
Kersten, Paul 578.
Kersting, Friedrich Georg 514.
Kerzenhalter 315.
Kerzenkrone 161.
Ketten 54, 235, 280, 428.
Kettenpanzer 87.
Keule 87, 88.
Keyzer, Aelbrecht de, Tulpenständer *410.
Kiel 449.
Kielbogen 182.
Kinderspielzeug (Hortus deliciarum) *114.
Kirche 58.
— del Gesù 323.
— griechisch-russische 39.
— katholische, in Karlsruhe 506.
— in Karsfeld im Erzgebirge 396.
— lutherische, in Amsterdam 401.
— Notre Dame zu Paris 84.
— S. Agnese in Rom 397.
— — Innenansicht *327.
— des St. Antonius in Padua 193.
— Ste Madeleine 452.
— S. Trophime zu Arles 107.
— zu Waltershausen 396.
Kirchenausstattung 323.
Kirchenbau 60.
Kirchenbaukunst 56, 502, 555.
Kirchenbaustil, englicher 180.
Kirchenbauten, ravennatische 38.
Kirchendecke 61, 98.
Kirchenfenster 98.
— gotisches 96.
Kirchenkuppel 100, 101.
Kirchenportal 100.
Kirchenstuhlbehang *146.
Kircher, Balzer 251.
Kirchturm 38, 100.

Kissen 306.
Kittel 164.
Klassik, französische 369.
Klausur 72.
Klavier 520.
Kleiderluxus 183.
Kleiderröcke 540, 541, 542.
Kleiderschrank 492.
Kleidertaille 540, 542.
Kleidung 54, 84, 86, 163, *163; 390, 411, 416, 430, 575.
— der Römer 33.
— spanische 316.
— weibliche 318.
Kleinodien aus dem spätkarolingischen Bayern, aus einem Grabe in Wittislingen *51.
Kleinodienschachteln 52.
Kleinplastik 233, 574.
Kleuze, Leo von 508, 510.
Kline 24, 31.
Klinge, Magnus 251.
Klingelzüge 286.
Klinger, Max 540, 557, 558, 577.
— — Beethoven 557.
— — Titelblatt zu den Ovidischen Opfern *539.
Klöppelarbeiten 337.
Klöppelspitze 176, 337, 412.
Klöppeltechnik 281.
Kloster Canterbury 73.
— Centula 49.
— Fontanella 73.
— Maulbronn 75.
— St. Gallen 73, 91.
Klosterkirche in Melk 398.
Knaus, Ludwig 530.
Kniebeinkleider 364.
Kniehose 296, 390, 411, 416.
Knobelsdorff, Georg Wenzel von 436.
Knochenhaueramtshaus in Hildesheim 248.
Knöpfchen 316.
Knöpfe 441.
Knöpfjacke 318.
Knopfreifen 316.
Knopfrock 416.
Kobaltmalerei 484.
Koch, Joseph Anton 513.
Kodex Egberts 94.
Koffer 380.
Köhler, Obermeister 444.
Koller 87, 88.
Kollier 429, 476.
Kolman, Desiderius 288.
Köln 59, 67, 69, 140, 152, 157, 180, 254.
— Kunibertskirche 66.
Kölner Dom 68, 97.
— Dreikönigsfenster 121.
— Grundriß *97.
— Westansicht *101.
Kölner Malerschule 118, 120.
Kolter 52.
Kommode 380, 424, 426, 473, 492, 521.
Königsberg (Nm.), Rathaus 244.
— (Preußen), Schloßkirche 396.
Königsgräber zu St. Denis 110.
Königspforte zu Chartres 107.
Konisterion 35.
Konsoltisch 381, 426, 472, 520.
Konstantinopel 32.
— Hagia Sophia 40, 42, 44.
— — Grundriß *42.
— — Inneres 43.
Konstanz 144, 254.
Konventsrenter 74.
Kopenhagen 572, 573.
Kopfbedeckung 174.
— bischöfliche 327.
Kopfschmuck 184.
Korukas, Karl 570.
Korsett 540.
Korykeion 35.
Kostüm 429.
Krafft, Adam 256.
— — Sakramentshäuschen in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg *125.
Krafftsches Haus in Nürnberg 141.
Kragen mit Reticellaspitze *238.
Krameramtshaus zu Münster 375.
Kranzgesims 3; *6.
— korinthisches 4.
— und Hängeplatte mit Tropfen *5.
Krater 31.
— des Hildesheimer Silberfundes 32.
Kredenz 171, 229, 276, 305, 472.
Kredenztisch 154, 336.
Kreußen 282.
Kreußener Krüge 393.
Kreuzblume 148.
Kreuzgang 73, 75.
Kreuzgewölbe 64, 96, 97.
— romanisches 62.
Kreuzigung von Wechselburg *105.
Kreuzrippengewölbe 64, 96.
Kriegsflegel 88.
Krinoline 480, 542.
Kristallarbeiten 486.
Kristallgläser 392, 569.
Krone 54, 86.
Kronleuchter 84, 161, 286, 315, 388, 423, 474.
Krönungsmantel, ungarischer 59.
Krüge aus Raeren *283.
— im Fugger-Museum *387.
Krummschwert 88.
Krummstab 72.
Kruzifix 197, 361, 382.
Krypta 58, 61.
Kucheneisen 286.
Küchengerät 286.
Kuhmäuler 164.
Kunibertskirche in Köln 66.
Kunkel, Joh. 392.
Kunkelglas 392.
Kunstdrechslerei 384.
Kunstglasverzierungen 565.
Kunstschlosserei 172.
Kunstschrank, pommerscher 274.
Kupfergefäße 236.
Kupferschmelz 67.
Kuppelbauten 35.
Kuppeldach 39.
Kuppelgewölbe 64.
Kürbitz bei Plauen 394.
Kurfürst, Großer, Reiterstandbild 374.
Kußtafeln 233.
Kustodie 126.
Kyma, dorisches *5.

Labrouste, Henri 454.
Lafitte, Historienmaler 475.
Lalique, M. René 502, 575.
Lambett 493.
Lambris 422.
Lamellenfächer 362.
Lamour, Jean 420.
Lampen 44, 172, 233, 315, 492.
Lampenträger 31.
— aus Pompeji *29.
Lampenuntersatz 25.
Landhaus 549.
Landsberg bei Halle, Burg 79.
Landshut, Stadtschloß 252.
Landschaftsmalerei 466.
Landschloßanlage 322.
Landschlösser 187.
Landvilla 334.
Langer, Max 571.
Langhans, Karl Gotthard 506.
— — das Brandenburger Tor in Berlin *507.
Langhauskirche 323, 555.
Lani, Aluigo 239.
Lanze 87, 392.
Lanzenträger nach Polyklet 16.
Lanzettbogen 180.
Lassus, Architekt 454.
Laterne 286.
Laub- und Bandelwerk 417.
Laurana, Francesco 197.
Lausne, Etienne de 314.
Leben, ritterliches 84, 88.
Le Brun 339, 342, 344, 345, 346, 354, 366.
Lebrun Vigée 348.
Lederarbeiten 225.
Lederer, Hugo 559.
— — Bismarckdenkmal in Hamburg 559.
Lederkartuschenwerk 370.
Ledertapete 146, 224, 303, 305.
Légaré (L'Egaré), Gilles 312. 360.
Lehmann, Caspar 284, 285, 392.

Lehnsessel 170, 356.
Lehn- und Armsessel 336.
Lehnstuhl 24, 151, 228, 356, 378, 470, 522.
— mit aufgenageltem Lederpolster *Beil. zw. S. 336 u. 337.
Leibchen 318, 362, 364, 390, 416.
Leibl, Wilhelm 530.
Leinwandpresse 381.
Leistikow, Walter 562, 578.
— Sommermorgen *561.
Lekythen 20.
Lemaitre, Guglielmo 239.
Lemonnaie 476.
Lenbach, Franz 530.
— — Max von Pettenkofer *531.
— Saal der Villa Lenbach *535.
Lencker, Christof 288.
Lendner 135.
Lenôtre, André 350.
Léonard, A., Tafelschmuck „Das Schärpenspiel" *485.
Leonardo da Vinci, das Abendmahl 210.
Lepautre, Jean 342, 349.
Lescot, Pierre 298, 300.
Lesepult 40, 127, 274, 381.
Lessing, Julius 534.
— Karl Friedrich 515.
Lessingdenkmal in Braunschweig von Rietschel *518.
Lettner *121; 122.
— Skulpturen am Dom zu Naumburg 106.
Leuchter 67, 161, 168, 232, 233, 236, 286, 312, 469, 492.
— gotische 127.
Leuchterständer 427.
Leveau, Louis 340, 342.
Levite 478.
Leyden, Lukas van 401, 402.
Leygebe, 384.
— Friedrich I. und seine Gemahlin im Tabakskollegium *391.
Lichfield, Jork 180.
Lichterkrone 92, 127, 315.
Lichthalter 474.
Lichtscheren 315, 441.
Lieberkühn 387.
Liebermann, Max 562.
— — die Konservenmacherinnen *559.
Liebfrauenkirche zu Halberstadt 104.
Liegebett 31.
— aus Pompeji *29.
Lilien, E. M. 578.
Limoges 67, 70.
— Maleremaille von *311; 477.
Limousin, Leonard 312.
Limousiner Schmelzarbeiten 70.
Lindenast, Sebastian 285.
Linien-Ornament 548.
Link, Elfenbeinschnitzer 382.
Liotard, Jean-Etienne 348, 429.
Lippi, Filippo 203, 204.
— — Marienbild *205.
Lipsanothek in Brescia 44.
Lisenen 368.
Lobmeyr 537.
Lochner, Stephan 120.
— — Altarbild im Kölner Dom 120.
— — Mitteltafel des Kölner Dombildes *117.
Löffel 236, 310, 388.
Löffler, Gregor 288.
Loggia 191, 330.
London, Institut der Bücherrevisoren 498.
— Parlamentshaus *495.
— Tower 89.
— Westminster-Abtei, Mittelschiff u. Chor *182.
— — Kapelle Heinrichs VII. *183.
— — Grab Heinrichs VII. *184.
— Wohnhäuser in Collingham Gardens *497.
Lorenzkirche in Nürnberg, der englische Gruß *255.
Lorrain, Claude 346.
Lorsch, Vorhalle 49.
Lott, Melchior 272.
Lotterbett 51, 84.
Louis XVI., Möbel 469.
Louvet, Jehan 304.
Louvre zu Paris 131, 298, *299; 338, 454.
— Apollo-Galerie *341.
— Colonade 339.
Löwen, Rathaus 180.
Loyet, Gerard 168.
Lübeck 254.
— Marienkirche 123.
— Rathaus 137.
Lucca 128, 197, 227, 240.
Ludwig XVI, Hotel, in Abbeville *423.
Lukarne 294.
Lüneburg, Rathaus, Gerichtslaube *269.
— — Ratsstube 375.
Lüneburger Ratssilber 160.
Lüster 315, 473.
Lüsterdekor 484.
Lüsterfayencen 484, 570.
Lüstergläser 570.
Lüsterglasuren 570.
Lüsterweibchen *162.
Lustris 324.
Lutherstuhl 151.
Lutron 35.
Lüttich 315.
— Dom 168.
Luxembourg-Schloß 340.
Lyon 305, 307, 470.
Lyon, Justizpalast 452.
Lysippos von Sikyon 17.
— der Schaber 17.
Lysippos, Apoxyomenos *19.

Mäander 8.
Maastricht 411.
Madonnen 382.
Madrid 411.
Mahagonistuhl, engl., nach Sheraton *Beil. zw. S. 336, 337.
Majano, Benedetto da 186, 197, 239.
Mailand 176, 197, 239.
Mainfroy, Jehann 170.
Mainz 66.
Mainzer Dom, Kelch 126.
Majolika 178, 241, 242.
Majolikatöpferei 242.
Majolikawaren 312.
Maisons-sur-Seine, Schloß 342, 352.
Maissin 476.
Maitani, Lorenzo 114.
Makart, Hans 530, 534.
Malerei 145, 146.
— des Mittelalters 116.
— moderne 562.
— niederländische 111.
Maleremail von Limoges *311.
Malerschule, niederländische 120.
Malschule, florentinische 201.
Man, Johannes 380.
Manessische Liederhandschrift 118.
Manet, Edouard 467.
— Claude Monet mit Familie *Beil. zw. S. 472/473.
Manipel 72, 327, 398.
Männerkleidung 174, 184, 237, 362, 364, 390, 450, 478, 482, 543, 544.
Männerschmuck 235.
Mannheim 528.
Mansart, François 338, 342, 352.
— Jules Hardouin 339, 342, 344, 345, 354.
Manschetten 318.
Mantegna, Andrea 206, 208.
— — Begegnung des Marchese Lodovico II. Gonzaga mit dem Kardinal Francesco Gonzaga *209.
Mantel 55, 164, 237, 296.
Mantel Kaiser Ottos IV. *69.
Mantelagraffe des 14. Jahrhunderts *87.
Mantua 243.
Mantuano, Battista 240.
Marburg, Elisabethkirche 66.
— Schloß 81.
Marchant, Pierre 360.
Maria de' Medici *313.
Maria Theresia *451.

Marienburg 130.
— der große Remter *129.
Marienkapelle in Würzburg 260.
Marienkirche in Danzig 72.
— in Lübeck 123.
Marly 342.
Marmorbrunnen 197.
Maroquineinband 482.
Marot, Jean 350.
Marquart, Jörg Sorg 288.
Marseille, Guillaume de 314.
Marsyas von Myron 12.
Martin, Robert 438.
Marx, Christoph 449.
Masaccio 201, 202.
— die Vertreibung aus dem Paradiese *202.
Maske eines sterbenden Kriegers am Zeughause in Berlin *373.
Massier, Clément 484.
Maßwerkfenster 74.
Massys, Quentin 401, 402.
Matratze 52.
Maucher, Michael 383.
Maugin, Christophe 349.
Maulbronn, Kloster 75.
Maureske 270, 417.
Mausoleum für die Königin Luise von Schinkel 508.
Maxentius-Basilika 36, 37.
Maximilians Harnisch *287.
Mecheln 412.
Medaillon 263.
Medaillonporträt 361.
Meißen 443, 444, 446, 447, 573.
— Albrechtsburg 129.
Meißener Porzellan 447.
Meissonier, Juste Aurèle 418, 424.
Melchior, Joh. Peter 446.
Melk, Klosterkirche 398.
Memling, Hans 236, 264.
Mena, Pedro de' 320.
— — Statuette des St. Franziskus von Assisi in Toledo 320.
Mengs, Anton Rafael 512.
Mentor 26.
Menzel, Adolf von 514, 537, 538.
Mercié 459.
Merk 437.
Merkelsche Tafelaufsatz 277.
Merseburg, Pfalz Heinrichs I. 49.
Mersy 344.
Messel, Alfred 550, 551.
Messer 388.
Messergriff 160, 172, 231, 240.
Meßgewand 327, 328, 398.
Meßkanne 44.
Meßpollen 127.
Metallarbeiten 337, 474.
Metalleinband 162.
Metallhelm 87, 88.
Metallindustrie, antike 24.
Metallkronen 355.
Metopen 3, 4, *5; 8.
Metopenfelder *5.
Metsu, Gabriel 406.
Metz, Odo von 56.
Metzner, Adolf 559.
— Franz 574.
Meulen, van der 344.
Meunier, Constantin 462.
— — der Mäher *461.
Mezzomajolika 178.
Michaelskirche in München, Inneres *328.
Michelangelo 186, 197, 198, 212, 236, 323, 324, 329.
— Marmorstandbild eines Gefangenen *198.
— Erschaffung des Weibes *214.
— Jüngstes Gericht 214.
Michelet 437.
Mietshaus 548, 549.
Milchglas 450.
Mildner 449.
Millefioriglas 32.
— -Verzierung 242.
Millet, Jean François 466.
Millstatt, Hof des Benediktinerklosters *73.
Miltenberg, Gasthaus zum Riesen *139.
Minerva-Schale des Hildesheimer Silberfundes *30.
Miniaturen 54.
— Josephs Traum *49.
Miniaturenschule, Wiener 118.
Miniaturmalerei, Gastmahl beim Herzog von Berry *115.
— im Evangeliarium Bambergense *71.
— deutsche 117.
— französische 117.
— karolingische 116.
Minne, Georg 559.
Minton, Herbert 498.
Mipartitum 86.
Missaglia, Antonio 240.
— Petromo da 240.
— Tomaso 240.
Misericordia 136.
Mitra 72.
Mittelschiff 100.
Möbel, englische 440.
— Queen-Anne 414.
Möbelbezüge 470.
Möbelformen 357.
Möbeltischlerei 170.
Mobiliar 24, 31, 83, 84, 149, 150, 176, 273, 305, 306, 322, 335, 355, 356, 378, 408, 414, 415, 423 ff., 439 ff., 468, 469, 489, 490, 492, 499, 501, 506, 520, 522, 524, 566.
Mobiliar Louis XVI. 469.
Mola, Gasparo 239.
Molles, Jean de 314.
Monstranz 124, 126.
Monstruoso 316.
Montañes, Martinez 320.
Montmajour bei Arles 96.
Monumentalmalerei 19.
Morgenstern 88, 287.
Morris, William 496, 499.
Mörser 233.
Mosaik, Certosiner 177, 274.
Mosaikbild in der Basilika von S. Apollinare in Classe bei Ravenna *45.
Mosaikfenster 66.
Mosaikfliesen 532.
Mosaikgemälde, Szene aus der Schlacht bei Issos darstellend 29.
Mosaikglas 32.
Mosaikmalerei 28, 29, 40.
Moser, Teppichentwurf *571.
Mosesbrunnen im ehemaligen Kartäuserkloster bei Dijon *109.
Müller, Blumenmaler 536.
— Christoffel 274.
— E. 483.
München 144, 388, 527.
— Bahnhof 525.
— Fürstenschloß 252.
— Michaelskirche 324.
— — Inneres *328.
— Residenzschloß 430.
Münster zu Aachen 56, 58, 124.
— — Inneres *57.
— zu Freiburg 106.
— zu Straßburg 66, 106.
— — Standbild der Ecclesia *107.
Münster in Westfalen, Dom 116.
— Krameramtshaus 375.
Münzen 18.
Münzenberg, Schloß 79.
Murano-Venedig 242.
Murillo, Bartolomé 319, 320.
Muschelmotiv 431.
Muschelornament 432.
Muschelwerk 438.
Museum, das alte, in Berlin von Schinkel *508.
— in Bern 172.
Mütze 165, 237, 318.
Myhus, S. 387.
Myron 12.
— Diskuswerfer 12.

Nachtschrank 473.
Nahl 438.
Nähspitze 337.
Nähtisch 426, 469, 491.
Nancy 486.
Nassaro, Matteo dal 310.
Nationalbank in Berlin 551.
Natoire, Charles 420.

Naumburg, Dom 105.
— — Lettner-Skulpturen 106.
— — Statuen *86.
Neapel 240.
Neptun-Tempels zu Pästum, der dorische Stil an der Westfront des *5.
Nepveu, Pierre 297.
Nerlinger, Oswald 384.
Nesfield 496.
Netzgewölbe 100, 180.
Netzgläser, 32.
Neuhaus in Böhmen, Herrenschloß 144.
Neumann, Joh. Balth. 431, 432, 441.
Neurenther, Gottfried 527.
Nevers 361.
Nidda, Stadtkirche 394.
Niello 279.
Nipptisch 32, 381.
Nitot, Juwelier 475.
Nördlingen 264.
Noort, Adam van 402.
Normannen 89.
Notre Dame-du Port zu Clermont-Ferrand 96.
Notre-Dame zu Paris 84, 108, 110.
Nürnberg 128, 140, 141, 157, 183, 249, 256, 264, 276, 286, 287, 380, 381, 382, 392, 449.
— Altar in St. Lorenz 118.
— Burg 79.
— Imhoffsches Haus 141.
— Krafftsches Haus 141.
— Pellersches Haus 249.
— Schlüsselfeldersches Haus (Nassauerhof) 137.
— Toplerhaus *247.
— Tucherhaus 249.
Nürnberger Malerschule 118.
Nursia, St. Benedikt von 72.
Nymwegen Valkhof 50.

Oberhose 411.
Oberschenkelhose 318, 362.
Oberzell, Georgskirche 116.
— — Auferweckung des Lazarus *113.
Obstkörbe 388.
Odiot, Goldschmied 475.
Ofen 46, 50, 91, 150, 376, 468, 519.
— im Salzburger Schlosse 150.
Ofenindustrie, schweizer 272.
Ofenkacheln 286.
Ofenständer 427.
Ogg, J. G. 441.
Ohrgehänge 21, 316, 429.
Ohrmuschelornament 377.
Ohrringe 166, 184, 236, 280, 475.
Olbrich, Joseph Maria, Speisezimmer *569.
Olympia 2.
— Zeustempel 4, 9, 11, 29.
— — Kampf zwischen Lapithen und Centauren, Skulpturen vom Westgiebel *13.
— Hermes von Praxiteles *18.
Olympieion 2.
Olympieion zu Athen, der korinthische Stil an der Südostseite *7.
Oosterlaan, Pieter 410.
Opaleszentglas 565.
Oper, große, in Paris 454.
— Foyer *455.
Oppenort, Gilles Marie 418.
Oreagna, Andrea 114, 200.
— Tabernakel in Or San Michele 114.
Ordensburgen 74.
Ordensritter, Bauten der 74.
Orgel 124, 326, 394, 503.
L'Orme, Philibert de 296, 298.
Ornament 101, 189, 270, 302, 344, 345, 392, 556, 567.
— romanisches 84.
Ornamentik 292, 329, 370.
— maurische 134.
Ornamentstil 339.
Ornat 398.
Orvieto, Dom 114, 126.
Osnabrück 138.
— Giebel eines Hauses *249.
Ostade, Adriaen van 406.
— Stammtisch in der Dorfschenke *409.
Otto I. Reiterstandbild 106.
Ouwater, Albert 263.

Paderborn 254.
Padua 197, 233.
— Kirche des St. Antonius 193.
Pagodenärmel 542.
Palais des Grafen Redern in Berlin 509.
— im Großen Garten zu Dresden 370.
— Kinsky in Prag, Zimmer aus dem Palais *519.
— Neues, in Potsdam 437.
Palast 187, 188, 222, 413.
— Czernin 368.
— Richelieu 354.
— in Sens 298.
— venetianischer 143, 188.
Palastbau 526.
— römischer 27.
Paläste, öffentliche 191.
Palastfassade 188.
Palasttypus, florentinischer 187.
Palazzo Borghese in Rom *189.
— Medici in Florenz *187.
— — Hof *185.
— Odescalchi in Rom *331.
— Pisani in Venedig *145.
— Vecchio zu Florenz 180.
Palissy, Bernard 312.
Palladio, ital. Baumeister 186, 191, 323, 329, 400.
Pallium 398.
Palmenrosette 468.
Palmetten 8.
Panathenäen, Festzug der 14.
Pansa, Haus des, Grundriß *26.
Pantalons 430, 479.
Pantheon in Paris *453.
— in Rom 40.
Panzerhemd 55.
Panzerhosen 88.
Panzerrock 88.
Panzerstrümpfe 88.
Papiertapete 354.
Papstbuch 44.
Parastas 24.
Paris 66, 117, 411, 478.
— Börse 452.
— Ehrensäule auf dem Vendômeplatz 452.
— Eiffelturm 552.
— Louvre 131, 298, *299; 338, 454.
— — Apollo-Galerie *341.
— Notre Dame-Kirche 84, 108, 110.
— große Oper 454.
— — Foyer *455.
— Pantheon *453.
— Sainte Chapelle 66, 110.
Parma, S. Giovanni 324.
— Dom 112.
— Herzogin Margarete von *295.
Park 335.
Parkett 50.
Parlamentshaus in London *495.
Parrhasius 20.
Parthenontempel auf der Akropolis zu Athen 8, 14.
— drei Schwestern vom Ostgiebel des *15.
Pastellbildnismalerei 348.
Pästum, der dorische Stil an der Westfront des Neptun-Tempels *5.
Patene 44, 126.
Patroklusschrein des Soester Meisters Rigifried 124.
Pâte-sur-Pâte-Malerei 572.
Paulshaus zu Utrecht 292.
Pauschmalgläser 285.
Pellersche Haus, das, in Nürnberg 249.
Pendeluhren 360.
Pendentif 41.
Penicaud, Jean 310.
Peplum 543.
Percier, Architekt 452, 470, 475.
Père, Le 452.
Perigueux, St. Front, Innenansicht *65.
Peristilio, Domus Vettiorum Pompeji *27.

Peristyl 23, 27, 28.
Perlen 34.
Perlenhalsband 429.
Perlenketten 364.
Perlmutterschnitzereien 384.
Permoser, Balthasar 382.
Perpendikularstil 182.
Perpignan in Frankreich 140.
Perrault, Claude 339.
Perréal, Jean 300.
Perugia in Italien 197.
Perugino, Pietro 206.
Perücke 364, 398.
Peselino 226.
Petel, Georg 382.
Peterskirche in Rom, Entwurf der Fassade von Bramante *325.
Petzold, Hans 277.
Pfalz, 48, 49.
— Heinrichs I. zu Merseburg 49.
Pfauenfederwedel 22.
Pfeiler 98, 100, 305.
Pfeilergrundriß 61.
Pfeilertisch 469, 472, 520.
Pferdeharnisch 287.
Pferdepanzer 136.
Pfitzer, A. 291.
Pflanzenwerk 337.
Phantasieblattwerk 435, 436.
Phantasieglas 565.
Phantasierankenwerk 435, 436.
Phidias 12, 14, 15, 16.
— Zeus 12.
Pictura translucida 262.
Pietersz, Herman 410.
Piettement, Pierre 170.
Pigalle, Jean Baptiste 345.
— — Statue des Herzogs von Richelieu *345.
Pigniér 171.
Pilaster 188, 352, 369.
Pilon, Germain 300, 301.
Piloty, Karl 530.
Pinaigrier, Robert 314.
Pinturicchio, Bernardino 206.
Piripu, Pisanio 239.
Pisa, Kanzel am Baptisterium 113.
Pisanello 234.
Pisano, Andrea 114.
— — Erztür am Baptisterium zu Florenz *112.
— Giovanni 113, 114, 200.
— — Sibylle und Propheten von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja *111.
— Nicolo 113.
— — Kanzel am Baptisterium zu Pisa 113.
Pistoja 240.
— Sibylle und Propheten von der Kanzel in S. Andrea *111.
Planeta 72.
Plastik 102, 320.
Plastik, deutsche 105.
— französische 108, 109, 110, 112.
— gallo-romanische 107.
— italienische 112, 192.
— in Toskana 114.
Platää, Athene-Heiligtum 8.
Platinschmuck 476.
Platten im Fugger-Museum zu Augsburg *387.
Plattstich 157.
Plinthus 3, *6.
Pluderhose 280.
Pluviale 72, 128.
Poesieringe 502.
Pokal 158, 276, 277.
Pokalform 336.
Pollaijuolo, Antonio dei 204.
— Piero dei 204.
Pollet 474.
Polonaise 478.
Polstermöbel 501.
Polygnotos 8, 14, 15, 19, 20.
Polygon 40.
Polyklet 16.
— Amazone nach *17.
Pommerscher Kunstschrank 274.
Pompeji 25, 27, 29.
— Ansicht des Peristilio. Domus Vettiorum *27.
— Lampenträger *29.
— Liegebett aus *29.
Pontifikaltracht 72.
Pöppelmann, Baumeister 368.
Port Sunlight, Beamtenwohnhäuser *503.
Porta, Giacomo della 323.
Portal 140, 294, 369, 370.
Porte-chaise 359.
Portlandvase im Britisch Museum 32.
Porträtbildnisse 345.
Porträtköpfe 382.
Porträtmedaillon 234, 382.
Porträtplastik 114.
Porträtring 502.
Porzellan 428, 445ff., 456, 484, 572ff.
Porzellanarbeiten 443.
Porzellanmanufaktur, Berliner 574.
Porzellanschalen 160.
Porzellanschränke 492.
Porzellanstil 572.
Poseidon 14.
Pots à oilles 428.
Potsdam, Neues Palais 437.
— Stadtschloß 438.
Pourbus, Frans 402.
Poussin, Nicolas 346, 354.
Pozzo, Andrea 397.
— — Malerei am Tonnengewölbe von S. Ignazio *399.
Prachtbett 230.
Prachttische 52.
Prag 388.
Prager Malerschule 118.
— Miniaturenschule 118.
Prandauer, Jakob 370, 398.
Präraffaeliten 499.
Praxiteles 16, 17.
— Hermes von Olympia *18.
— Aphrodite nach 17.
Predigtstuhl 394.
Preller, Friedrich 514.
Prenning, Paul 283.
Presbyteriumsschranken 39.
Priestergewänder 70.
Priesterornat 166.
Priestertracht 45.
Primaticcio 304.
Prinzeßkleid 542.
Priscus 46.
Profanbau 77.
Propyläen, athenische 2, 4.
Prostas 24.
Prunkbett *309.
Prunkgeschirr 276.
Prunkkredenzen 305.
Prunkschalen 388.
Prunktisch *307.
Prunkwaffen 239, 290.
Prunkwagen Ludwigs XIV. *359.
Prunkzimmer, Nürnberger, des 17. Jahrhunderts *375.
Psalter für den Landgrafen Herrmann von Thüringen 116.
— und Gebetbuch des Herzogs von Berry *115; 117.
Psalterhandschrift Karls des Kahlen, Einband 58.
Psalterium aureum von St. Gallen. Auszug des Heeres Davids *55.
Puderdosen 443.
Puffen 364.
Puget, Pierre 345.
Pugin, Augustus Welby 503.
Pultdach 38.
Pulverhörner 240.
Pyxiden 44.

Quattrocentogläser 242.
Queen-Anne Möbel 414.
Quellin, Artus 400.
Quercia, Jacopo della 113, 192.
— Denkmal der Ilaria 114.
Quercino 220.
Quergurte 98.

Raeren 282.
Raffael 186, 212, 239, 241, 329.
— die Messe von Bolseno *213.
Rainaldi, Carlo 397.
Ramersdorf, Deutschordenskirche zu 118.
Ranken-Barockspitze 337.
Rankenwerk 234. 505.
Rathaus 178.
— zu Aachen *175.

Rathaus von Amsterdam 400.
— zu Antwerpen 293.
— in Augsburg *253; 256.
— — der goldene Saal *254.
— — Saaldecke im Fürstenzimmer *371.
— zu Bremen 256.
— — Güldenkammer 375.
— zu Brügge *177.
— zu Brüssel 180.
— zu Hildesheim, Vorsaaltür 375.
— zu Ipern 180.
— zu Königsberg (Nm.) 244.
— zu Löwen 180.
— zu Lübeck 137.
— zu Lüneburg, Gerichtslaube *269.
— — Ratsstube 375.
— zu Rufach 179.
— zu Stralsund 137.
— zu Tangermünde 244.
— und Fischmarkt in Utrecht *293.
Rauch, Christian Daniel 516.
— — Standbild Friedrichs des Großen in Berlin *517.
Räuchergefäße 233.
Rauchmüller, Matthias 382.
Raumkunst 34.
Rautenfüllung 374.
Rautenstil 285.
Ravenna 37.
— Basilika von S. Apollinare in Classe *39.
— — Mosaikbild *45.
— Dom, Thron des Bischofs Maximian 112.
— San Vitale 40.
Ravy, Jean 110.
Redern, Palais des Grafen 509.
Refektorium 73, 75.
Regence-Möbel 426.
Regensburg 140, 156, 394.
— Römerturm 95.
— St. Emmeranskloster 71.
— Walhalla 525.
Regensburger Webereien 71.
Regnault, Jean Baptiste, Hochzeit des Prinzen Jerome und der Prinzessin von Württemberg *475.
Regula mit Tropfen *5.
Reichssaal 49.
Reichstagsgebäude in Berlin *553.
Reims, Kathedrale 108, 109.
— — Frauenportal vom Hauptportal *108.
Reisealtäre 278.
Reiterstandbild des Großen Kurfürsten 374.
— Kaiser Ottos I. zu Magdeburg 106.
Reliefbildnerei 382.
Reliefkunst 9.
Reliefplastik 19.
Reliquienbehälter 44.
— Widukinds *50.
Reliquienkästen 66.
Reliquienkunst 39.
Reliquienschrein 124.
— Schmalseite, mit den Gebeinen Karls des Großen *67.
Rembrandt 404, 405, 406.
— Rückkehr des verlorenen Sohnes *405.
— Staalmeester 405.
Remter 75.
Renaissance 113, 185.
Renaissancestil 186.
Reni, Guido 220.
Renntartsche 135.
Residenzschloß in München 430.
— bischöfliches, in Würzburg 418, 431, 432.
— — Kaisersaal *433.
— — schmiedeeisernes Tor *440.
Restello 230.
Rethel, Alfred 514.
— — Sturz der Irmensäule *512.
Reticellaspitze 238.
Reynolds, Joshua 487, 488.
Rhamus, Grundriß des Tempels der Themis *3.
Rheims 140.
Rheinsberg 439.
Rhenones 55.
Rhoikos 10.
Riccio 233.
Richardson, A. H. 504.
Richelien, Palast 354.
Richter, Ludwig 514, 538, 579.
— Moritz 369.
Riechflakon 443.
Riegel 373.
Riegelbänder 247.
Riemchen 8.
Riemenschneider, Tilman 260.
— — das letzte Abendmahl *258.
Riesener, J. H. 470.
Rietschel, Ernst 516.
— — das Lessingdenkmal in Braunschweig *518.
Rigaud, Hyazinthe 346.
— Ludwig XIV. *347.
Ring 22, 54, 235, 280, 312, 428, 476.
— marquise 428.
Rise 165.
Ritter-Gefecht *136.
Ritter ohne Rüstung *135.
Robbia, Andrea della 191, 194.
— Luca della 194.
— — Begegnung *195.
Robin, 476.
Rocaille, Augsburger 432.
Rocaillekartuschen 437.
Rocaillemotiv 431.
Rocaillestil 424.
Rock 163, 184, 237, 318, 362, 364, 416, 478.
Rodin, Auguste 459, 460, 461.
— — der Denker *459.
Roerstrand 573.
Rokokomobiliar 425.
Rokokoornament 435.
Rokokorahmen 418.
Rollwerk 270.
Rom 37, 197, 243, 330, 333, 338.
— Kirche S. Agnese 397.
— — Innenansicht *327.
— Palazzo Borghese *189.
— Odescalchi *331.
— Pantheon 40.
— Peterskirche, Entwurf der Fassade von Bramante *325.
— S. Clemente, Inneres *41.
— S. Ivo alla Sapienza 397.
— St. Maria della Pace 397.
— Thermen des Caracalla *35.
Romano, Giulio 224.
Romedi, Konrad 449.
Römergläser 284.
Römerturm in Regensburg 95.
Rondelet, Jean 452.
Ronner, Leopold 384.
Röntgen, David 440, 470.
Rosa, Salvatore 220.
Rosenkränze 240, 316.
Rosenspitze 337.
Rössel, goldenes, von Altoetting *169.
Rosselino, Bernardo 196.
Rossi, Rosso de 304.
Rostock 71.
Roth, Ätzmaler 288.
— Kirchenbaumeister 396.
Rothenburg o. T. 254.
Rottmann, Karl 513.
Rottmayr, Joh. Friedrich 398.
Rouen 361.
— Hotel Bourgtheroulde 140.
— — Fassadenansicht *142.
Rousseau, Maler 466.
Rubens, Peter Paul 354, 400, 402, 404, 412.
— — Rubens' Frau Helene Fourment im Pelzgewand *403.
— — Sturz der Verdammten 404.
— — Jüngstes Gericht 404.
Rubinglas 537.
Rubinlüster 242.
Rückenmantel 390.
Rucker, Thomas 287.
Rude, François 458.
Rufach, Rathaus 179.
Ruisdael, Jacob van 404, 406, 407.
— — Winterlandschaft *408.
Rundpfeiler 180.
Rundplastik 9.
Rundschüssel 360.
Rundstäbe 373.

Runkelstein, Burg 82, 118, 144.
— — Wandmalerei *83.
Ruskin, John 496.
Rüstärmel 88.
Rüsthosen 88.
Rustika 186, 188.
Rustikabau 505.
Rüstung 287, 289, 366, 392.
— Maximilians *287.
— Philipps III. *240.

Saalkirchen 394.
Sackwurfhalle 35.
Sadler, John 493.
Sahnentöpfe 443.
Sainte Chapelle zu Paris 66.
Sakramentshäuschen *125.
Sakristei 73.
Salbölkammer 35.
Salonstuhl 426.
Salviati 537.
Salzburg 152.
Salzburger Kollegienkirche 398.
Salzdahlum, Schloß 367.
Salzfaß 168, 169, 312, 360, 478.
Salzgefäß 160, 236.
Salznapf 428.
S. Apollinare in Classe bei Ravenna, Basilika von *39.
— Mosaikbild *45.
S. Clemente in Rom, Inneres *41.
San Gimignano 142.
S. Giovanni zu Parma 324.
S. Ivo alla Sapienza in Rom 397.
S. Lorenzo im Escorial 316.
San Petronio in Bologna 192.
— Vitale in Ravenna 40.
— Zeno in Verona 112.
Sanssouci, Schloß 434, 436.
— — Bücherzimmer 439.
— — Parktor *441.
— — Voltairezimmer 438.
St. Denis, Königsgräber 110.
— Emmeranskloster zu Regensburg 71.
— Front zu Perigueux, Innenansicht *65.
— Gallen, Kloster 73, 91.
— Maria della Pace in Rom 397.
— Michaeliskirche zu München 324.
— Miniato zu Florenz 101.
Sta. Maria Fiore zu Florenz 100.
Ste. Chapelle zu Paris 110.
Santerre, die Herzogin von Bourgogne *363.
Sarg Karls des Großen 70.
Sarrazin, Jaques 339.
Sarto, Andrea del 215, 226, 304.
Sartori 437.
Satteldach 38, 137.
Sattler, Joseph 578.
Saucieren 236, 360, 388.
Saugfässer 312.
Säule 96.
Säulenbündel 180.
Säuleneinschnitte *5.
Säulenform, dorische 3.
Säulenhallen 28.
Säulenhals *5.
Säulenpfeiler 100.
Säulenpilasterbau 370.
Säulenschaft *5, *6; 64.
Saulue, Etienne de 312.
Saumschwelle 373.
Savonarola-Stuhl 228.
Sbarri 236.
Scarpoggiato, Joh. 392.
Schadow, Gottfried 515.
— — Kronprinzessin Luise und Prinzessin Friederike von Preußen *515.
Schalen 25, 234, 278, 312.
Schale aus Lüneburg 157.
— von Torent 26.
Schaller, (Kopfbedeckung) 135.
Schamkapsel 318.
Schapel 167.
Schaper, Joh. 392.
Schärpe 411.
Schaube 164, 280.
Schautisch 171, 491.
Schellen 167.
Schemel 228, 306.
Schenk- und Anrichtetisch 308.
Scherrebeck 568.
Schießwaffen 384.
Schiffskehle 247.
Schild 87, 88, 135, 174, 287, 290.
— Erzener Ehrenschild mit Gold- und Silbereinlagen *289.
— Karls IX. 290.
Schildbogen 98.
Schinkel, Karl Friedrich 506, 508, 509, 510, 518.
— — Bauakademie in Berlin *509.
— — Mausoleum der Königin Luise 508.
— — Museum, das alte, in Berlin *508.
Schlachtschwert 88.
Schlafgemach, vornehmes *156.
Schlafzimmer in Eichenholz mit Metallintarsien *501.
Schlafzimmereinrichtung 520.
Schlaun, J. R. 436.
Schlechter, Teppichentwurf *571.
Schleier 165, 318.
Schleiertücher 365.
Schleppe 364.
Schleswig, Dom, Hochaltar von Brüggemann *259.
Schliemanns Funde in Mykenä 26.
Schließen 476.
Schließhaken 86.
Schloß in Amboise 132.
— königliches zu Berlin 369, 387.
— — Brandenburgische Kammer *377.
— — Brautkammer *379.
— — Portal *367.
— — Rittersaal mit dem Silberbüfett *386.
— — Triumpfbogenportal *367.
— Blenheim 413.
— Brühl, Vestibül *436.
— — Saalansicht *437.
— Caprarola bei Viterbo 187.
— Chambord *297.
— Charlottenburger 369.
— Compiegne, Empire-Toilettenzimmer der Kaiserin Josephine *471.
— Fontainebleau 418, 420.
— — Bett der Marie Antoinette *421.
— — Galerie Franz' I. *303.
— — — Heinrichs II. 304.
— — Ausschnitt eines Gobelins aus der Zeit Ludwigs XIV. *353.
— — Treppengeländer *349.
— zu Freiburg (Unstrut) 79.
— Frundsberg 144.
— in Gaillon 132.
— Güstrow *251.
— Hatfield *131.
— zu Heidelberg 251.
— Luxembourg 340.
— Maisons-sur-Seine 342, 352.
— zu Marburg (Lahn) 81.
— zu Münzenberg 79.
— Runkelstein in Tirol 144.
— Salzdahlum 367.
— Sanssouci 434, 436.
— — Bücherzimmer 439.
— — Parktor *441.
— — Voltairezimmer 438.
— Vaux-le-Vicomte *338.
— Velthurns, Fürstenzimmer *272.
— zu Versailles 340, 342, 349.
— — Salon de la Guerre *351.
— — Spiegelsaal *339.
— — Zimmer Ludwigs XIV. *343.
— zu Wenigenstadt 79.
— zu Wimpfen 79.
Schloßbau 77, 297, 298, 366.
Schloßbaukunst, französische 81.
Schloßbauten 135.
Schlößchen Petit Trianon 420.
Schloßkapelle, Torgauer 394.
Schloßkirche zu Königsberg in Preußen 396.
— zu Stuttgart 394.
Schlösser 287.

Schlosserarbeiten 442.
Schlüssel 287.
Schlüsselfeldersche Haus (Nassauerhof) in Nürnberg 137.
Schlüsselschild 148.
Schlüter, Andreas 368, 369, 370, 372, 374.
Schmelzarbeit 66.
Schmelzmalerei 170.
Schmidt, Matthias 530.
Schmiedehandwerk 441.
Schmiedekunst 349, 350, 384, 385, 420, 554.
Schminktöpfe 443.
Schmuck 21, 33, 54, 86, 87, 163, 166, 235, 279, 280, 312, 316, 336, 360, 364, 365, 389, 428, 474, 541, 544.
— etruskischer, nach griechischen Vorbildern *23.
— fränkischer und longobardischer *53.
— gotischer *165.
— merowingischer 53.
Schmuckgegenstände 337.
Schmuckgerät, griechisches *25.
Schmuckkästchen 172.
Schmuckkunst 574, 575.
Schmucksachen 54.
Schmuz-Baudiß, Theo 570, 571.
Schnabelschuhe 164.
Schnalle und Gürtel aus ziseliertem Silber und Gold *167.
Schnallen 166, 170, 280, 441.
Schnappschlösser 148.
Schnellen *283.
Schnitzerei 418.
Schnorr von Carolsfeld, Julius 513.
Schoch, Johann 366.
Schongauer, Martin 264.
Schönheitsideal, weibliches 84.
Schönheitspflege 184.
Schornstein 505, 550.
Schoßtaille 542.
Schrank 84, 92, 124, 152, 153, 171, 273, 274, 275, *275; 286, 305, 307, 356, 358, 378, 380, 410, 414, 439, 469.
— zweigeschossiger, vom Jahre 1548 *153.
Schrankbuffet *308.
Schreibpult 52, 151, 274.
Schreibschrank 229.
Schreibstuhl 472.
Schreibtafel 172.
Schreibtisch 151, 229, 358, 380, 414, 426, 472, 490, 491, 522.
— Napoleons in Malmaison 472.
Schreibzeug 168, 388.
Schrein der heiligen drei Könige im Kölner Dom 68.
Schuhe 164, 183, 184, 237, 280, 318, 362. 364, 365, 416.
Schule von Ferrara *237.
— von Siena 114.
Schultermantel 318, 362, 416.
Schürze 416.
Schüssel 236, 278, 312.
— von Urbino mit Grotesken *241.
Schußwaffen 87.
Schützenkönigsketten 279.
Schwaiger, Christoph 285.
Schwanhard 285.
— Hans 379.
Schwarz, Berth. 392.
Schwarzrheindorf, Wandgemälde in der Unterkirche 116.
Schweinfurt 254.
Schwenkkübel 234, 236.
Schwert 87, 135, 174, 287, 290.
Schwertgriffe 88, 239.
Schwertscheiden 232.
Schwind, Moriz von 514, 538.
— — das Aschenbrödel. Ende *513.
Scuolen 191.
Sebaldusgrab von Peter Vischer *257.
Seger-Porzellan 573.
Seiden- und Goldstickereien 59.
Seidenweberei 128, 225.
— byzantinische 82.
Seitenschiffe 100.
Sekretärschrank 229, 470.
Seld, Georg 276.
Selinus 2.
Semper, Gottfried 524, 525, 532.
— — das Hoftheater zu Dresden *525.
Sens, Bischof von 81.
— Palast 298.
Seravalle 239.
Servante 522.
— aus der Zeit der Königin Luise *522.
Service 444.
Sessel 24, 51, 151, 228, *305; 306, 309, 378.
Settignano, Desiderio da 197.
— — Marmorbüste der Marietta Strozzi *197.
Seurat 467.
Sèvres 443, 484, 485.
Sforzavilla 334.
Sgraffito 178, 245, 246.
Sgraffitoschmuck 188.
Sharton 415.
Shaw, Architekt 495, 496.
— Wohnhaus, Inneres *500.
Sheraton, Thomas 490, 491.
— — Buffet *491.
— — Sofa *490.
— -Möbel 490.
Siegburg 71, 282.
Siegelring 22, 502.
Siena 142, 178, 197, 200, 230.
— Signorienpalast *179, 181.
— Schule von 114.
Signalhörner 88.
Signorelli, Luca 198, 206.
— — Pan als Gott des Naturlebens *199.
Silbergefäße 26.
Silberschmelz 126.
Silberschmiedekunst 316.
Silberschmiedstiel 315.
Silberschrein in Nivelles 124.
Silberstickerei 70.
Sima 4, *5.
Siloe Diego de 316.
— Escala dorada 316.
Sitten 90.
Sixtinische Kapelle im Vatikan 212, 324.
Sizeranne 499.
Sizilien 82.
Skaliger, Denkmäler der 114.
Skopas 16, 17.
Skulptur 102, 110, 112.
— ornamentale 556.
— romanische 64.
Slüter, Claus 111, 112.
Sodoma 215.
Soest, Dom 116.
Sofa 356, 378, 472, 490, 520. 522.
— von Thomas Sheraton *490.
Sofatisch 150, 472.
Solis, Virgil 280.
Söller 48.
Solon, M. L. 572.
Sonnenring 502.
Sonnenschirm 22, 364.
Sophokles *21.
Sosos 29.
Soufflot, Jacques Germain 420, 452.
Spanleuchter 92.
Spannbett 51, 84.
Sparrendecke 332.
Spätgotik 100.
Speisegeschirr 278, 360.
Speisetisch 31, 52, 522.
Speisezimmer *569.
Spetum 239.
Speyer, Dom *63.
— — Grundriß *61.
— — Krypta *62.
Spiegel 25, 84, 168, 172, 313, 344, 354, 364, 387, 472, 473.
— altgriechischer *25.
Spiegelkapsel 84, 172.
Spiegelrahmen 381.
Spiegelständer 231.
Spieltisch 231, 358, 380, 426, 472.
Spießeisen 239.
Spitzbogen 96.
Spitzbogenfenster 180.

Spitze 176, 238, *238; 337, 365, 482.
Spitzenkrause 365.
Spucknäpfe 494.
Stadien 35.
Stadthaus 186, 298.
Stadtkirche zu Nidda 394.
Stadtschloß in Landshut 252.
— zu Potsdam 438.
Stahl, Fritz, Architekt 545.
Ständerbau 138, 139, 246, 247.
Standleuchter 84, 127, 315, 359, 473, 474.
Standsessel 306.
Standuhr 290, 361, 474.
Stappen, van der 463.
Statuen in feierlicher Tracht am Naumburger Dom *86.
Statuetten 361, 492.
Steen, Jan 406.
Steinaltäre 39.
Steinbau 247, 322.
Steine, geschnittene 234.
Steingebäude aus der Zeit der Königin Elisabeth *321.
Steingut 312, 483, 493.
Steingutmajolika 571.
Steinhäuser 94.
Steinmosaik 177.
Steinschmuck 87, 279, 476.
Steinschneidekunst 22.
Steinschnitt 34.
Steinzeug 282, 456, 484, 570, 571.
Sterngewölbe 180.
Stickereien 82, 127, 128, 157.
Stiefel 164, 184, 318, 362, 411.
Stil, dorischer 3.
— der dorische, an der Westfront des Neptun-Tempels zu Pästum *5.
— gotischer 95.
— ionischer 4.
— der ionische, am Tempel der ungeflügelten Siegesgöttin *6.
— korinthischer 4.
— der korinthische, an der Süd-Ostseite des Olympieion zu Athen *7.
— Louis XIV. 344.
— — XVI. 456, 468, 469.
Stirnreifen 166, 167.
Stock 362.
Stockgriffe 382, 441.
Stockknöpfe 388.
Stockschleuder 87.
Stofftapeten 422.
Stola 72, 327, 398.
Stollenschrank, gotischer *155.
Stoß, Veit 256.
— — der englische Gruß *255.
Stoßdegen 362.
Stralsund, Rathaus 137.
Stramінstickereien 470.
Straßburger Münster 66, 106.
Straßburger Münster, Standbild der Ecclesia *107.
Strauß, Elfenbeinschnitzer 382.
Strebe 373, 374.
Strebebogen 64, 97.
Strebepfeiler 64, 97, 100.
Streitaxt 87, 88, 136, 287.
Streithammer 88, 287.
Streitkolben 88, 136.
Strümpfe 183, 364, 429.
Strumpfhose 364, 416.
Stuckdekoration 333.
Stuckfassade 322.
Stuckkartuschen 333.
Stuhl 51, 84, 92, 151, 228, 273, 306, 322, 336, 356, 378, 414, 472, 490, 520, 522.
— des 15. Jahrhunderts aus Bozen *151.
Stuhlbehänge 128.
Stulpenhandschuhe 362.
Stulpstiefel 416.
Sturm, Leonhard Christoph 366, 394.
Stuttgart 527, 528.
— Schloßkirche 394.
Stützen 189.
Stutzuhr 474, 524.
Stylobat 3.
Subsellia 39, 40.
Sulla 29.
Susannenschrank *275.
Syndicx, Paul 293.

Tabernakel 126, 197.
Tabernen 27.
Tabouret 306, 356, 426, 427.
Tacito 239.
Taenia *5.
Tafelaufsatz 157, 168, 278, 388, 442, 478, 494.
— mit dem Hofhalt des Großmoguls 388.
— Merkelscher 277.
— der Rothschildschen Sammlung in Frankfurt 158.
Tafel- und Küchengerät 32.
— -Geschirr 24, 415.
Tafelmalerei 117, 118, 157, 203, 260.
Tafelmesser 310.
Tafelservice 494.
Tafelsilber 545.
Tafeluhr 155, 290.
Taille 576.
Talar 398.
Tanagra 17.
— Figur *20.
— — Mädchen mit Fächer *Beil. zw. S. 24/25.
Tangermünde, Rathaus 244.
Tanz, höfischer *130.
Tapete 147, 224, 354, 414, 438, 499, 536, 564.
Tapezierkunst 523.
Tapisserie 224.
Tartsche 135, 148.
Taschenuhr 155, 290, 360, 390, 443.
Tassen 442.
Tassilokelch im Kloster Kremsmünster *52.
Taubänder 373.
Taube 44.
Taufbecken 127, 326.
— von Dinant 67.
— Robert de Huys in Lüttich 107.
Taufstein 394.
Teemaschinen 443.
Teeservice 388, 494.
Teetisch 521.
Tempel 1.
— der ungeflügelten Siegesgöttin, der ionische Stil am *6.
— der Themis zu Rhamus, Grundriß *3.
Tempelbau 2, 27.
Temperantiaschüssel und Kanne 286.
Temple, Raymond du 131.
Teppich 50, 82, 147, 155, 172. 224, 295, 355, 568.
— Ausschnitt von einem Bildteppich aus dem Domschatze zu Lausanne *171.
— Einzelteil aus dem Bayeuxteppich *60.
— im Museum zu Basel 156.
Teppiche, Entwürfe moderner *571.
Teppichfenster 66.
Teppichstickerei im Kloster Wienhausen bei Celle 157.
Teppichweberei 156, 224, 500.
Teppichwirkerei 172.
Terbor, Gerard 406.
Terrakotten 17, 18, 283.
— Mädchen mit dem Fächer *Beil. zw. S. 24/25.
— Tanagra Figur *20.
Terrakottenarbeiten 510.
Terrakottenbau 244, 497.
Terrine 360, 427.
— vom Breslauer Stadtschloß-Service *Beil. zw. S. 448 u. 449.
Textilkunst 82.
Thalamos 24.
Theben, Apollotempel 8.
Theodoros 10.
Thermen 35.
— des Caracalla in Rom *35.
Theseion 2.
Theseus-Tempel *2.
Thorn 180.
Thorwaldsen, Bertel 515, 516.
— — die Nacht *516.
Thron 228.
— des Bischofs Maximian 40.
Thronsessel 427.
Tiefenbronn 126.

Tiepolo 397, 432.
Tiffany, Louis C., Billardzimmer *504.
— — Glasfenster aus Favrile-Glas *505.
Tiffanygläser 570.
Tintenfaß 233, 286, 312.
Tintenzeug 494.
Tintoretto 218.
— die Hochzeit zu Kana *221.
Tiroler Stube, gotische, des 15. Jahrhunderts *149.
Tisch 52, 83, 150, 170, 228, 273, 274, 305, 306, 322, 336, 356, 357, 378, 414, 427, 491, 520.
— gotischer *150.
— im Stil Ludwigs XIV. *357.
Tischbeine 357.
Tischglocke 233, 278.
Tischlerkunst 305.
Tischplatte 150.
Tizian Vecellio 217.
— — Flora *217.
Toilettenkästchen 231.
Toilettentisch 490, 521.
Toledo, Juan de 316.
Tondino von Giorgio Andreoli *Beil. zw. S. 242/243.
Tonfiguren 574.
Tonholzschnitt 538.
Tonnengewölbe 62, 64, 324, 344.
Tonwarenindustrie 313.
Töpferei 393, 493.
Töpfereien, Bunzlauer *Beil. zw. S. 284/285.
Topfhelme 88.
Toplerhaus zu Nürnberg *247.
Toque 476.
Tor 246, 330, 349.
Torgauer Schloßkapelle 394.
Torsier 168.
Torus *6.
Tory, Geoffroy 314.
Totenringe 502.
Toulouse, Hotel 418.
Tournay, Bildhauerschule 110.
Tours 303.
Tower in London 89.
Tracht 183, 295, 337, 411.
— deutsche 280.
— spanische 318.
— weibliche 318.
Tragaltar im Welfenschatz zu Wien 69.
Trägerköpfe 373.
Tragestuhl 359, 426.
Translucidemail 569.
Transversalrippen 98.
Traubenbecher 158.
Trauerkleidung 281.
— höfische 165.
Treppe 132, 372.
Treppenanlage 331.
Treppengiebel 370.
Treppengitter 350.
Trezzo, Gemmenschneider 234.
Tribunal 36.
Trient, Truhen 228.
Trier 58, 140.
— Frankenturm *94.
Triforien 100.
Triforiengalerie 98.
Triglyphen 3, 8.
— -Felder *5.
Trikotbeinkleid 318.
Trinity-College zu Cambridge 413.
Trinkbecher 32, 160.
Trinkgefäße 158.
Trinkgeschirr 382.
Trinkhorn von D. Aretäus in Corvey 160.
— im Lüneburger Ratssilber 160.
Trinkhörner 52.
Trinkschale 243.
Trippenhuis in Amsterdam 401.
Triptychon mit Reliquien *123.
Triumphbogen 28.
— auf dem Karussel-Platz zu Paris 452.
Triumphbogenmotiv 326.
Trochilus *6.
Truhe 24, 84, 92, 124, 151, 152, 171, 226, 227, 228, 273, 275, 305, 307, 308, 322, 358, 378, 380.
— gotische, des 13. Jahrhunderts *85.
— französische Hochzeitstruhe *170.
— des Lyoner Museums 170.
— Hochzeitstruhe aus dem Palazzo Strozzi *226.
— mit Schnitzerei *273.
— Tiroler mit Schnitzereien und Intarsien *152.
Tucherhaus in Nürnberg 249.
Tudorbogen 182.
Tuilerien 298.
Tüll 482.
Tunika 45, 55, 72, *85; 543.
Tür 140, 147, 270, 330, 376, 409, 413, 422, 501, 565.
— mit schmiedeeisernen Beschlägen aus dem 15. Jahrhundert *147.
Tura, Cosimo 208.
Türbeschläge 286.
Türgriff *233; 501.
Türklopfer 148, *233; 286, 501.
Turnauer Edelsteinschleiferei 393.
Türschloß 148.
Türsturze 64.
Türwangen 64.
Turmbecher 158.
Turmmonstranz 126.
Turner, William 488.
— — letzte Ausfahrt des Temeraire *489.
Tympanon 8, 64.
Übersanggläser 32.
Uberrock 164, 411, 429.
Uccello, Paolo 202, 203, 226.
Ugolino di Vieri 126.
Uhlenlock 90.
Uhr 290, 358, 364, 390, 474, 492.
Uhren, englische 474.
Uhrkette 429, 443, 476.
Ulm 254, 264.
— Ehinger Hof 144.
Umhang 412.
Unger 506.
Unterkirche zu Schwarzrheindorf, Wandgemälde 116.
Urbino 241, 242.
Urnen 233.
Ursulaschrein in der Ursulakirche zu Köln 70.
Utrecht, Paulshaus 292.
— Rathaus und Fischmarkt *293.
Uttmann, Barbara 281.

Val-Saint-Lambert 486.
Valenciennes 295.
Valkhof zu Nymwegen 50.
Vanbrough, Jan 413.
Vase von Jekatherinoslaw 26.
— eucharistische 53.
Vasen 233, 426.
Vasenbilder 20.
Vasenmalerei 19, 24.
Vatikan, Sixtinische Kapelle 212.
Vaux-le-Vicomte, Schloß *338.
Veen, Otto van 402.
Velasquez 319.
— der Infant Don Fernando d'Austria *319.
Velde, Henry van de 486, 487, 564, 566, 575.
Velthurns, Fürstenzimmer im Schloß *272.
Venedig 32, 143, 178, 191, 197, 208, 225, 227, 228, 232, 233, 236, 237, 239, 242, 243, 330, 337.
— Palazzo Pisani *145.
— Dogenpalast 132, 143.
— — Hauptansicht *133.
Veranda 505, 550.
Verdun, Nikolaus von 68, 70.
Vermeer van Delft, Jan 466.
— — im Atelier *Beil. zw. S. 410/411.
Vernet, Horace 538.
Vernis-Martinfächer 363, 364.
Verona, San Zeno 112.
Veronese, Paolo 218.
— — Gastmahl beim Pharisäer Simon *219.
Verrocchio, Andrea del 195, 204.
— — Reiterstandbild des Condottiere Colleoni *196.
Versailles, Schloß 340, 342, 349.
— — Salon de la Guerre *351.

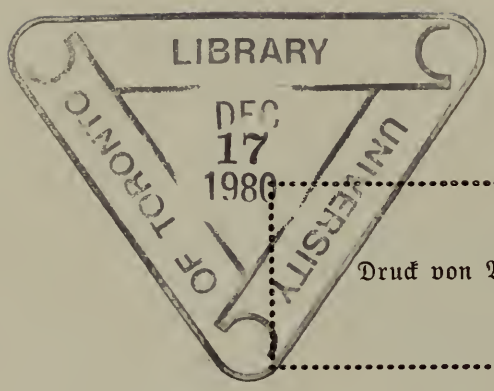
Versailles, Schloß, Spiegelsaal *339.
— — Zimmer Ludwigs XIV. *343.
Vestiarium 73.
Vestibül 331.
Vexierkrüge 282.
Vicentino 236.
Viertelstabprofil 5.
Vieux Saxe 443, 444.
Vignola, italienischer Baumeister 187, 323.
Vignon, Ste. Madeleine in Paris 452.
Villa 190, 334, 549.
— Maser 191.
— Rotonda 191.
Villenanlage 413.
Villen und Gartenanlagen der Römer 36.
Villeroy und Boch 571.
Vinci, Lionardo da 204, 210.
— — das Abendmahl *211.
Vinckboons, Philipp 401, 410.
Vinter, Niklas 82.
Virchow-Krankenhaus in Berlin 545.
— — Vorderfront *547.
Vischer, Hermann 260.
— Peter 256, 258.
— — Sebaldusgrab *257.
Visconti, Bernabò, Denkmal des 114.
Viterbo, Schloß Caprarola 187.
Vitruv 36, 37.
Vogel, Baumeister 369.
Vogeler, Heinrich 578.
Volkmann, Artur 557, 558.
— — Relief *558.
Vorhalle von Lorsch 49.
Vorhangbogen, gotischer 248.
Vorkämpfer, trojanischer, Giebelfigur des Athena-Tempels zu Ägina *11.
Vorsatzpapier 578.
Vortragskreuze 126.
Vos, Marten de 402.
Vouet, Simon 354.
Vriendt, Cornelis Floris de 293.
Vries, Jan Vredeman 293, 377, 378, 400.

Wachsarbeiten 389.
Wachsmedaillon 429.
Wachtkommando, römisches *47.
Waffen- oder Wappenrock 88.
Waffenschmiedekunst 287.
Wagen 358.
Wagner, Otto 546, 548.
Waldmüller, Georg Ferdinand 514.
Walhalla bei Regensburg 525.
Wallot, Paul, Reichstagsgebäude in Berlin *553.
Waltershausen, Kirche 396.
Wams 56, 88, 164, 296, 362, 390.
Wand 26, 144, 302, 332, 333, 342, 354, 413, 564.
Wandbank 151, 273.
Wandbehang 128, 156.
Wandbehangmalerei 146.
Wandbekleidung 128, 375, 422, 499.
Wanddraperien 468.
Wandflächen 518.
Wandgliederung 370.
Wandleuchter 84, 315, 359, 388, 473.
Wandmalerei 28, 29, 116, 144, 146.
— gotische 118.
— pompejanische, aus dem Hause des Spurius Mafor *Beil. zw. S. 28/29.
Wandpilaster 186.
Wandschränke 501.
Wandsitze 305.
Wandspiegel 422, 492.
Wandstuhl 228.
Wandteil aus dem Schlafzimmer der Amalienburg *Beil. zw. S. 430/431.
Wandteppich 50, 70, *159; 376.
— mittelalterlicher, im Rathaus zu Regensburg *Beil. zw. S. 160/161.
— von Bayeux *60.
— romanischer *Beil. zw. S. 84/85.
Wandtische 491, 522.
Wanduhr 155.
Wanduhren à la Bouille 426.
Wandverkleidung 438, 456.
Wandvertäfelung 295, 322.
Wappenring 502.
Wappenscheiben 148.
Wappenstickerei 157, 172.
Wappenteppich 172.
Wartburg 79.
— Sängerlaube *79.
Waschkasten 154.
Waschschalen 388.
Waschtisch 473, 492.
Waschtischgarnituren 494.
Wasseranlagen 335.
Wasserkanne 127, 160.
Wasserkrüge 169.
Watteau, Antoine 348.
— — Abfahrt zur Insel der Liebe 348.
Webb, Architekt 413.
Webbs 496.
Webeornamentik 518.
Webereien 82, 157, 303, 305.
— Regensburger 71.
Webetechnik 354.
Wechselburg, Kreuzigung *105.
Wedgwood, Josiah 494.
— — Kaffeekanne *493.
Wedgwoodcameen 502.
Wedgwoodplatten 427.
Weihrauchgefäß 44, 127, 326.
Weihwasserbecken 44.
Weinbrenner, Friedrich 506.
Weinkanne 25, 160.
Weinkühler 233, 388.
Weißenburg 66.
Wellenkarnies 8.
Wellenornament 53.
Wellenprofile 3.
Wenigenstadt, Schloß 79.
Wenzel 437.
Werdersche Kirche in Berlin 510.
Werne, Klaus de 112.
Werner, C. 390.
Wernigerode 124.
Wertheims Warenhaus 550.
Weste 429, 478.
Westminster-Abtei, Mittelschiff und Chor *182.
— — Kapelle Heinrichs VII. *183.
— — Grab Heinrichs VII. *184.
Wettkampfplätze 35.
Weyden, Rogier van der 172, 263.
— — Geburt Johannes des Täufers *271.
Weyler, J. B. 429.
Whistler, James 499.
Whitehall, Banketthaus 412.
Widukinds Reliquienbehälter *50.
Wiege 154, 356, 473.
Wien 527.
— Borromäuskirche 398.
Wiener Miniaturenschule 118.
Wilhelm, Meister 120.
— von der Normandie 89.
Wimpfen, Schloß 79.
Winkel am Rhein 95.
Winrich von Kniprode 130.
Winterhalter, Franz Xaver, Kaiserin Eugenie *481.
Wirkerei 127, 128, 302, 303, 376.
Wismar, ehemalige Schule *143.
— Fürstenhof 244, 250.
— — Portal *245.
Witzenhausen, Haus in der Ermschwerderstraße *141.
Wohnhaus 50, 292, 487, 495, 498, 505, 526.
— bürgerliches 372, 373.
— griechisch-hellenistisches 9.
— maurisches 132.
— mittelalterliches 137.
— das römische 27.
— des Architekten Shaw, Innenraum *500.
Wohnhäuser in Collingham Gardens in London *497.
Wohntürme 95.
Wölbekunst 34, 96.
Wolfsgläser 285.
Worms 178.
Worpsweder Meister 564.
Wren, Christoph 413, 502.

Wurfspeer 87.
Wurstkrüge 282.
Würzburg 260.
— Marienkapelle 260.
— bischöfliches Residenzschloß 418, 431, 432.
— — Kaisersaal *433.
— — schmiedeeisernes Tor *440.
Wynrich von Wesel, Hermann 120.

d'Yvrys, Contant 452.

Zahnschnittgesimse 373.
Zarcillo, Francisco 320.
Zellarium 73.
Zellenschmelz 67.
Zelte 172.
Zentralbau 323, 555.
Zentralkirchen 394.
Zentralkirchenanlage 396.
Zentralkuppel 397.
Zentralkuppelkirche 40.
Zentralturm 180.
Zeugdruck 82, 84, 147.
Zeughaus in Berlin, Masken 374.
Zeus von Phidias 12.
Zeusmünze von Elis *15.
Zeustempel zu Olympia 4, 9, 11, 29.
— — Kampf zwischen Lapithen und Centauren, Skulpturen vom Westgiebel des *13.
Zeuxis 20.
Ziborien 126.
Zick, David 384.
— Lorenz 384.
— Stefan 384.
Ziegelbau 322, 338, 496.
Ziergläser von Gallé *486.
Zierkabinett mit eingelegter Holzarbeit von Boulle *355.
Zimmer 332, 335.
Zimmer aus dem Palais Kinsky in Prag um 1820 *519.
— -Ausstattung 376.
Zimmerbarriere 427.
Zimmerdecke 50, 270, 565.
Zimmerwand 224.
Zinkographie 577.
Zinngefäße 160.
Zinngeschirr 393.
Zinnglasur 178.
Zinnkanne, Breslauer *161.
Zopfstil, klassizistischer 438.
Zuavenjäckchen 542.
Zuckerschalen 443.
Zunfthäuser 180.
Zunftkanne der Maurer-Innung in Zittau 286.
Zurbaran, Francesco 320.
Zwettl, Brunnenhaus 75.
Zwiebelmuster 443.
Zwinger in Dresden 368, 370.
— — Südwest-Pavillon *369.



Druck von Velhagen & Klasing in Bielefeld.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

BRIEF
N
0030099

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 09 05 18 02 015 7